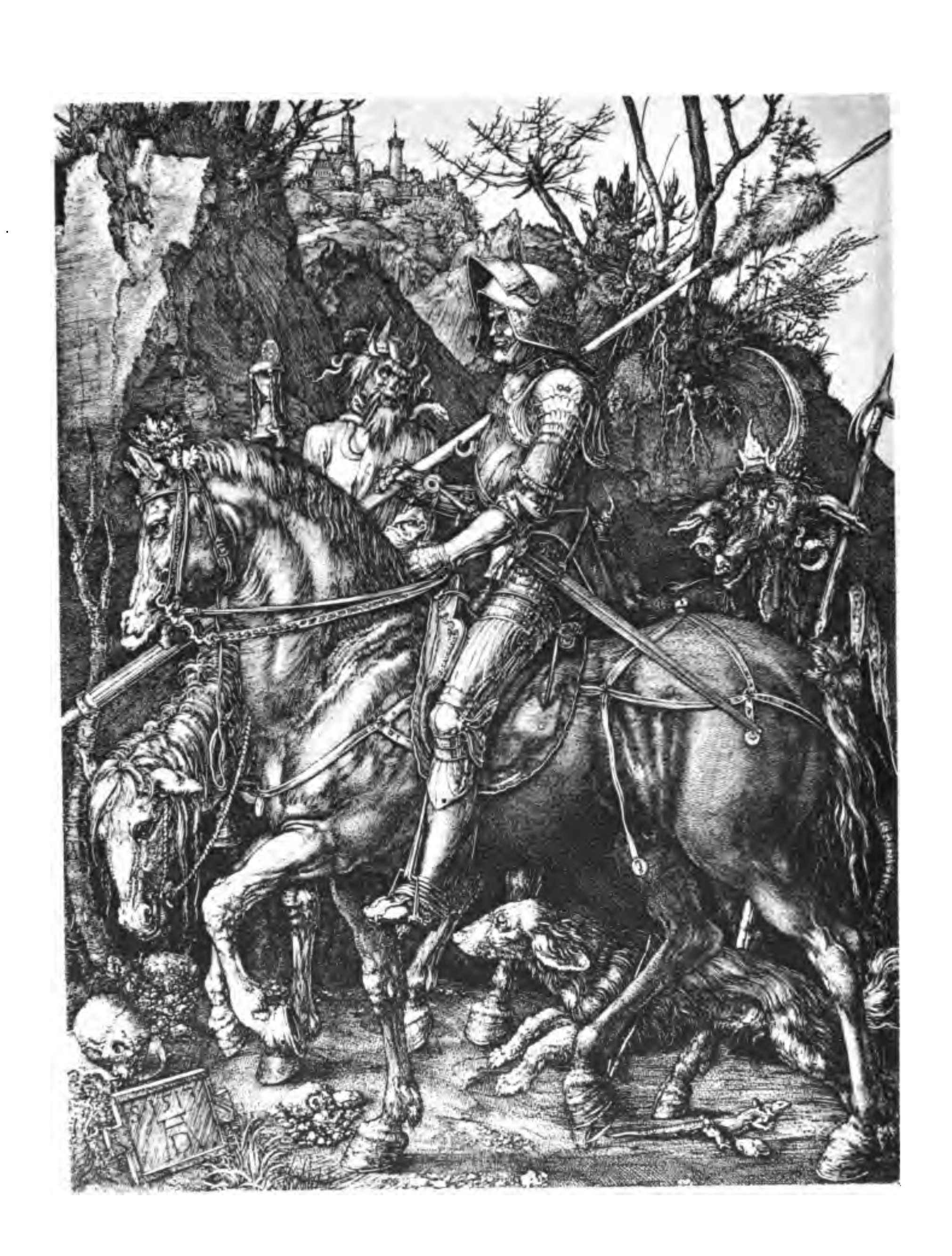
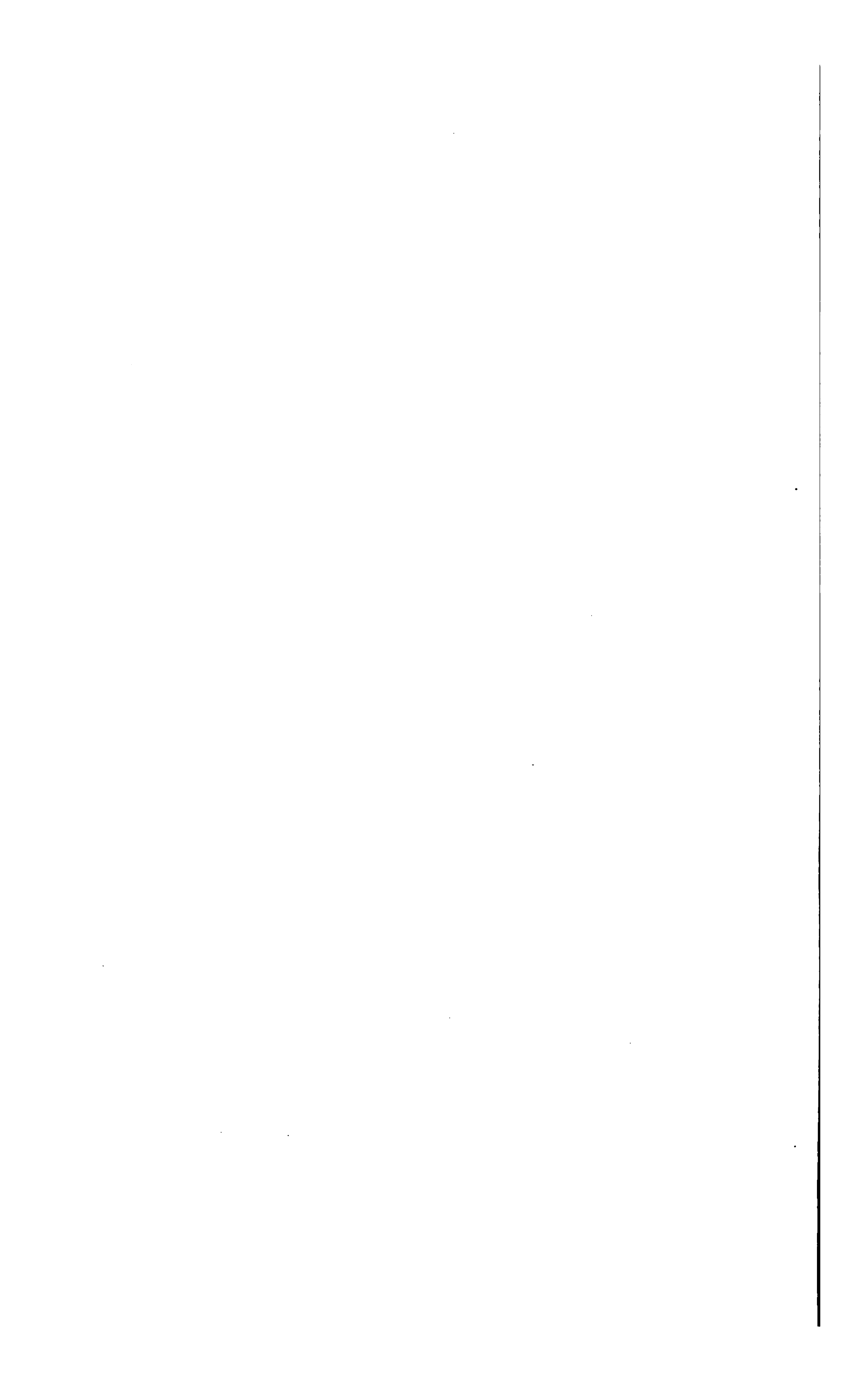




BEITRÄGE

ZU

DÜRERS WELTANSCHAUUNG

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
HEFT 23.

BEITRÄGE
ZU
DÜRERS WELTANSCHAUUNG

EINE STUDIE ÜBER DIE DREI STICHE
RITTER TOD UND TEUFEL,
MELANCHOLIE UND HIERONYMUS IM GEHÄUS

VON

DR. **PAUL WEBER**
PRIVATDOZENTEN DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT JENA

MIT 4 LICHTDRUCKTAFELN UND 7 TEXTBILDERN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1900

INHALT.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Vorwort mit Einleitung.

Als ein trotz vieler Anläufe ungelöstes Problem steht noch immer die Frage vor uns, welche Gedanken Dürer mit seinen berühmten und allbekannten drei herrlichsten Kupferstichen: Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus hat verkörpern wollen. Neben der oft und ausführlich gewürdigten künstlerischen Vollendung dieser Blätter ist es von jeher die Gedankentiefe des Inhaltes gewesen, die eine geradezu magische Anziehungskraft ausübte. Die reiche wissenschaftliche Litteratur über dieses Thema, die noch fort und fort im Wachsen begriffen ist, und daneben die populären Auslegungen, die gerade in den letzten Jahren wieder in einer ganzen Reihe von Zeitschriften, Handbüchern und Einzel-Aufsätzen in die grösste Oeffentlichkeit gedrungen sind, legen beredtes Zeugnis dafür ab, wie sehr dieses Problem gerade die Gegenwart wieder gefesselt hält. Sie zeigen aber durch ihre Mannigfaltigkeit zugleich, wie weit man, trotz aller je und je darauf verwandten wissenschaftlichen Arbeit, von einer durch ihre Ueberzeugungskraft zwingenden und darum zu allgemeiner Geltung gelangenden Auslegung zur Zeit noch entfernt ist.

Liegt in dieser Thatsache schon eine gewisse Rechtfertigung für einen neuen Anlauf, das vielbehandelte Thema nochmals ausführlich zu untersuchen, so wird doch nur der den Mut dazu haben, der wirklich der fröhlichen Ueberzeugung lebt, etwas Neues beizubringen zu haben, was Aussicht hat, als abschliessend aufgenommen zu werden. Zum Glück schützt die Grösse und Tiefe des Gegenstandes den Leser vor Ermüdung bei der unerlässlichen Wanderung durch das kaum zu überschauende Gewirr bisheriger sich widersprechender Auslegungen. Sie soll aber nach Möglichkeit abgekürzt werden.

Diejenigen, welchen das rein Künstlerische und Formale allein am Kunstwerk reizvoll erscheint, bitte ich die nachfolgende Studie mit Geduld aufzunehmen. Das Inhaltliche musste naturgemäss in den Vordergrund der Untersuchung gerückt werden. Aber Dürer ist einer von den Künstlern, deren künstlerische Absichten gerade von der Seite des Gedanklichen her oft die überraschendste Aufhellung erfahren, und die nachfolgende Studie wird gerade dafür den Beweis erbringen, wie viel von dieser Seite her für die künstlerische Würdigung zu gewinnen ist.

Weit über das engere Thema des Gedankengehaltes jener drei Stiche hinaus führte die im Laufe mehrerer Jahre ständig sich verbreiternde und vertiefende Arbeit. Will man einem so universalen Manne wie Dürer seine Geheimnisse abfragen, so muss man es sich gefallen lassen, weiter und weiter geführt zu werden, mitten hinein in die mannigfaltigen geistigen und religiösen Strömungen einer weltgeschichtlich grossen Zeit. So ist die anfangs knappe Einzelstudie erwachsen zu einem ausführlicheren kulturgeschichtlichen Beitrage zum Geistesleben des deutschen Volkes in den letzten Jahrzehnten vor der Reformation. Der völlig auf der Höhe der allgemeinen Bildung seiner Zeit stehende Nürnberger Meister mit seiner ganz persönlichen Weltanschauung blieb im Mittelpunkte der Untersuchung stehen, damit deren einheitlicher Charakter gewahrt werde, seine drei Kupferstiche aber bilden Ausgangspunkt und Grundlage. Dies zur Rechtfertigung des Titels.

Die Untersuchung musste zum grösseren Teile geführt werden mit dem Rüstzeuge der Litteratur-, Kultur- und Religionsgeschichte. Man möge daher etwaige Ungleichheiten dem auf den ungeebneten Grenzrainen der Wissensgebiete Hinwandernden zu Gute halten. Ohne freundliche Beratung von den verschiedensten Seiten wäre ein rüstiges Ausschreiten hier gar nicht möglich gewesen. Von den vielen, denen ich für Unterstützung bei dieser Arbeit zu Danke verpflichtet bin, nenne ich besonders Arnold E. Berger-Berlin, Johannes Bolte-Berlin, Paul Drews-Jena, Konrad Lange-Tübingen, der mich zur Behandlung dieses Thema's anregte, und Philipp Strauch-Halle.

Der Verfasser

I. KAPITEL.

Wege und Umwege bisheriger Auslegung.

Auf dem Höhepunkte seiner künstlerischen Schaffenskraft und im Mittelpunkte der reichen Stecherthätigkeit der Jahre 1509—1515 schuf Albrecht Dürer im Jahre 1513 den Kupferstich Ritter Tod und Teufel (Bartsch 98), im darauffolgenden Jahre die beiden in den Maassen mit diesem fast genau übereinstimmenden Blätter Melancholie (B. 74) und Hieronymus im Gehäus (B. 60). Oft sind sie beschrieben und in zahllosen Nachbildungen in den letzten Jahrzehnten verbreitet worden. Man kann wohl mit Sicherheit behaupten, dass sie die bekanntesten Blätter aus Dürers ganzem Werke sind, vielleicht die einzigen, die wirklich in's deutsche Haus der Gegenwart eingedrungen sind. Denn im allgemeinen ist doch recht wenig von Dürerischer Kunst im deutschen Wohnhause zu finden. Bei unserer auf's Formale gerichteten Erziehung musste der herbe deutsche Meister naturgemäss im Kampfe mit der Antike und der italienischen Renaissance bisher den Kürzeren ziehen. Doch stehen wir, wenn nicht alles täuscht, auch hier zur Zeit vor einem Wendepunkte des Geschmackes.

Die Beigabe von Nachbildungen der drei Stiche erschien schon mit Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Vergleichens beim Lesen und die Mangelhaftigkeit vieler der jetzt verbreiteten Nachbildungen unumgänglich. Die unsrigen sind gefertigt nach den vorzüglichen Facsimile-Reproductionen der Reichsdruckerei. Eine Verkleinerung des Massstabes um ein Drittel war leider nicht zu umgehen. Die volle künstlerische Würdigung ist ohnehin nur bei einem Verfahren möglich, wie es die Reichsdruckerei für ihre Reproductionen anwendet. (Der Reiter ist als Titelblatt dieser

Studie vorgeheftet, Melancholie und Hieronymus auf der Doppeltafel nebenan.)

Eine ausführliche Beschreibung der Darstellungen bis in alle Einzelheiten hinein kann somit wohl an dieser Stelle unterbleiben, auch darum, weil in der bisherigen Dürerlitteratur der geharnischte Reiter, der so unerschrocken an Tod und Teufel vorüberreitet, die geflügelte Frauengestalt der Melancholie, die von den Abzeichen der verschiedensten menschlichen Thätigkeiten umgeben ist, und der fromme Kirchenvater, der so friedlich mit seinem Begleittier, dem Löwen, und dem fuchsartigen Hündchen in der sonnigen Studierstube haust, oft und mit liebevoller Ausführlichkeit beschrieben worden sind. Wir lernen im Laufe der Untersuchung ohnehin die Einzelheiten jedes Blattes noch genügend kennen. Ueberzeugen wir uns zunächst nur, dass alle drei Blätter mit der gleichen künstlerischen Sorgfalt und staunenerregenden Vollendung der Technik, aus dem gleichen künstlerischen Empfinden heraus als drei gleichwertige Meisterwerke geschaffen sind. Zusammengehalten mit der bis auf wenige Millimeter durchgeführten Uebereinstimmung der Maasse und der Thatsache der Vollendung aller drei Blätter in einem Zeitraume von höchstens zwei Jahren, lassen es diese Beobachtungen als sehr verständlich erscheinen, dass man auf den Gedanken verfiel, diese drei Blätter müssten eine zusammengehörige Einheit, eine Trilogie bilden. Die römische Ziffer I hinter der Aufschrift „Melencolia“ konnte den Gedanken, dieses Blatt als erstes aus einer Folge von mehreren zusammengehörigen zu betrachten, nur verstärken.

Gegenwärtig werden daher die drei Blätter in der Regel auch in einem Atem genannt und die wissenschaftliche Forschung hat seit längerer Zeit ihren Ehrgeiz darein gesetzt, den einigenden Grundgedanken aufzuspüren und den Sinn jedes einzelnen Stiches erst aus jenem Grundgedanken abzuleiten.

Ob dies Bestreben nicht vielleicht doch auf zu schnellen Schlüssen beruhte und die Deutung des Stiches unnötig erschweren half? Der Sinn des „Reiters“, wie Dürer selbst das Blatt Ritter Tod und Teufel einfach benannte, stand ja bereits ziemlich fest. Die subjective Willkür in seiner Auslegung, die Heller schon 1827 mit den Worten beklagte: „Ueber die eigentliche Vorstellung dieses Blattes stritt man schon mehr als hundert

Jahre. Jeder benennt es anders, jeder legt es anders aus, und so wird es wohl auch immer bleiben,“ [1] — diese Willkür hielt zwar noch bis in die siebziger Jahre an. Man riet auf das Porträt des Franz von Sickingen, oder gar auf die nächtliche Vision des Reisigen Rinck aus Nürnberg, auf das Porträt Stefan Paumgärtners, der zu dem ersten Entwurfe des Ritters vom Jahre 1498 wahrscheinlich Modell gesessen hatte, andere auf die Allegorie eines „Reformationsritters“, den man mit der Stimmung des allerdings einige Jahre später entstandenen Lutherliedes „Ein feste Burg ist unser Gott“ in Verbindung brachte. Aber die alte Ueberlieferung in der Benennung des Blattes, die uns Sandrart in seiner „Teutschen Academie“ (II, 3. Buch S. 223) aufbewahrt hat, indem er es ohne weitere Erklärung den „christlichen Ritter“ nennt, eine Benennung, die Heller weitergab, ohne etwas Rechtes mehr damit anfangen zu können, schien doch wieder zu Ehren und Verständnis gekommen zu sein, als Herman Grimm im Jahre 1875 [2] auf das „Handbüchlein des christlichen Ritters“ von Erasmus von Rotterdam als mutmaassliche Quelle des Dürerstiches hingewiesen hatte. Unter dem Banne des Trilogie-Gedankens ist aber diese gute alte Deutung neuerdings wieder mehr in den Hintergrund getreten.

Ebenso ging es mit den beiden anderen Blättern. Anton Springer hatte in der 2. Auflage seiner „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ (1886) mit aller Deutlichkeit betont, dass Melancholie und Hieronymus Gegenbilder seien und mit dem Reiter nur „einen verwandten künstlerischen Ausgangspunkt“ gemein hätten, und der richtige Weg war damit gewiesen, aber der Gedanke, alle drei Blätter zu einer Einheit zu verschmelzen, erwies sich seither als mächtiger.

Der Ausgangspunkt der Verwirrung war die gar nicht nötige Anschauung, Dürer müsse mit der Beischrift „Melencolia“ notwendig das menschliche Temperament gemeint haben. Nun rückte die Melancholie wegen der Ziffer I an die Spitze einer — wie man annahm unvollendet gebliebenen oder während der Arbeit

---

[1] Josef Heller, das Leben und die Werke A. Dürers, Bamberg 1827, II, 2, 502.
[2] Preussische Jahrbücher 36. Bd. S. 543 fg.

von Dürer wieder aufgegebenen — Folge der vier menschlichen Temperamente. Der schon ein Jahr vor der Melancholie vollendete Reiter erhielt auf Grund des S vor der Jahreszahl 1513 als „Sanguinicus“ die zweite Stelle. Der heilige Hieronymus, der so eifrig bei seinen schlummernden Tieren studiert, musste ohne besondere Legitimation als Phlegmatiker die Reihe vorzeitig schliessen. In dem Interesse Dürers für die vier menschlichen „Complexionen“, auf die er in seinen Schriften mehrfach zu sprechen kommt und die er, nach alter Ueberlieferung, in seinem letzten Werke, den vier Aposteln der Münchner Pinakothek, monumental verkörperte, fand man einen besonderen Stützpunkt für die Hereinziehung der Temperamentstheorie in die Auslegung.

Der erste, welcher diesen gemeinsamen Deutungsversuch, — wenn auch nur zaghaft und mehr andeutend — unternahm, war soweit ich nachkommen konnte, A. von Eye im Jahre 1860.[1] Allihn versuchte dann in seinen „Dürer-Studien“ (1871) den Temperamentsbegriff der Melancholie auf eine breitere kulturgeschichtliche Unterlage zu stellen unter Heranziehung der gleichzeitigen Kalenderlitteratur und Medizinbücher. Thausing verquickte 1884[2] die Temperamentstheorie mit einer zugleich vom Künstler beabsichtigten Versinnbildlichung der geistigen Hauptströmungen der Reformationszeit. Die Melancholie, die „düster sinnend da sitzt zwischen allen erdenklichen Werkzeugen der Arbeit, der Kunst und Wissenschaft“, ist ihm „die menschliche Vernunft verzweifelnd am Rande ihrer Kraft“, der faustische, stets unbefriedigte, rastlos forschende Geist der neuen Zeit; Hieronymus, „der Phlegmatiker in einem höheren, zeitgeschichtlichen Sinne“ ist ihm „das Ideal jener humanistischen Gelehrsamkeit, jener geistesaristokratischen Richtung, die den theoretischen Standpunkt der Wissenschaft gewahrt wissen will, sich behutsam absondern möchte vom Volke“. Der Ritter, der Sanguiniker, verkörpert zugleich die „dritte Richtung jener Zeit“, wie sie in schlagfertigen Männern von der Art eines Ulrich von Hutten und Wilibald Pirkheimer, „stets bereit einzugreifen in den Kampf der Tagesmeinungen“, Gestalt gewonnen habe.

---

[1] Leben und Wirken Albrecht Dürers, 1. Ausgabe, Nördlingen 1860.
[2] Dürer, 2. Aufl. II, 227.

Genau besehen würden somit Melancholie und Hieronymus beide Verkörperungen desselben Gedankens, nämlich des wissenschaftlich-gelehrten Triebes sein. Der hochgelehrte Kirchenvater Hieronymus passt ausserdem schlecht zum Vertreter des Phlegma's, und sein grosses Werk, die Vulgata, ganz und gar nicht zu einer „geistesaristokratischen, vom Volke sich absondernden Gelehrsamkeit". Man mag die ganze Temperamentstheorie dehnen und pressen, so viel man will, etwas Ganzes kommt nicht dabei heraus. Und Dürer sollte gerade eine mit solcher Sorgfalt und Hingabe begonnene Folge unvollendet gelassen oder während der Arbeit das Programm wieder umgestossen haben?

Konrad Lange (Grenzboten 1892, S. 390) liess die Theorie mit einem „non liquet" bestehen mit der Vermutung, dass Dürer wenigstens vorübergehend die Absicht gehabt habe, eine Folge der Temperamente zu schaffen.[1] Daneben betont er aber die engere Zusammengehörigkeit von Melancholie und Hieronymus, welche Gegensätze verkörpern, „wie sie heutzutage zwischen humanistischen und realen Fächern, Gymnasium und Realschule, Universität und Polytechnikum bestehen", die Gegensätze des mittelalterlichen Trivium zum Quadrivium, hier aber doch schon „im Sinne einer neuen Zeit" einander gegenübergestellt, „wo durch allerlei Erfindungen und Entdeckungen . . . die technische Seite der menschlichen Thätigkeit mehr in den Vordergrund gerückt worden war". Mit dem Hieronymus huldigte Dürer der humanistischen Gelehrsamkeit seiner Zeit, mit der Melancholie „den wissenschaftlichen Entdeckern, den erfindungsreichern Technikern und Künstlern, die, wie Lionardo und z. T. Dürer selbst, die Grenzen der natürlichen Erkenntnis zu erweitern, die Kräfte der Natur dem Menschen dienstbar zu machen strebten". Zum Schluss aber tritt die Idee der Zusammengehörigkeit aller drei Stiche auch bei Lange nochmals in den Vordergrund: „Darstellungen des Glaubens, des Wissens und des Könnens" nennt er sie. „Es sind die drei grossen geistigen Richtungen seiner Zeit, die uns Dürer hier vor Augen stellt, ihre humanistische Gelehrsamkeit, ihre naturwissenschaftlich-technische Grübelei, ihr unerschütterlicher

[1] Denselben Ausweg wählt auch Zucker in seiner mir soeben zukommenden Dürerbiographie (Halle, Niemeyer 1900).

Glaube. Das Jahrhundert des Erasmus, des Kopernikus und Martin Luthers ist in diesen drei Meisterwerken verewigt worden."

So ansprechend diese Auslegung ist, so schien doch die Deutungsgrenze eine wesentliche Verengerung zu erfahren durch den Hinweis Friedrich Lippmanns auf eine zeitgenössische Quelle ersten Ranges, die Margaritha philosophica des Gregor Reisch, deren Dreiteilung der menschlichen Tugenden in solche des Verstandes (Virtutes intillectuales), in moralische (Virtutes morales) und theologische (Virtutes theologicales) endlich den Schlüssel zu der lange gesuchten Gedankeneinheit der drei Stiche zu enthalten schien. Der Sitzungsbericht der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1892, IV.), auf den ich mich hierbei stütze, fasst die Hauptgedanken des Vortrages, in die Sätze zusammen: „Die Blätter Melancholie, Ritter Tod und Teufel, Hieronymus erklärt der Vortragende als drei zusammengehörige Stücke, die jedoch nicht die Temperamente darstellen (zu denen das vierte fehlen würde), sondern die Virtutes, die ethischen Eigenschaften des Menschen, die nach der Margaritha philosophica des Gregor Reisch dreierlei Art sind, „Virtutes intellectuales, welche die „Melancholie", „Virtutes morales", welche „Ritter Tod und Teufel", „Virtutes theologicales", welche der Hieronymus verbildlicht. Herr Lippmann vermutet, dass diese philosophische Anschauung als gedanklicher Hintergrund Dürer bei der Conception seiner drei Hauptstücke vorgeschwebt habe. Dass diese drei Stücke daher eine vollständige Gruppe bilden, zu der ein viertes nicht fehlt und nie geplant sein konnte."

Auch Konrad Lange hat, wie er mir mitteilte, diese Auslegung seither übernommen. Lippmann hat sie durch die Einverleibung in sein Handbuch des Kupferstiches [1] den weitesten Kreisen zugänglich gemacht.

Wenn man bedenkt, dass jenes zuerst 1496, dann wieder 1503 erschienene Handbuch des gelehrten Freiburger Karthäuserpriors von da an alle 2 bis 3 Jahre neue Auflagen erlebte, in zahlreiche fremde Sprachen übersetzt wurde, an den deutschen Hochschulen längere Zeit eines der gebräuchlichsten Lehrbücher

[1] Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Friedr. Lippmann, der Kupferstich. 1893 S. 51.

war, (wie wir aus den Verhandlungen Wimphelings vom Jahre 1522 über die Reform des Universitätsunterrichtes erfahren),[1] und dass es, wie A. v. Humboldt in seinem „Kosmos" urteilt, „die Verbreitung des Wissens ein halbes Jahrhundert lang auf eine merkwürdige Weise gefördert hat", so erscheint es allerdings als durchaus wahrscheinlich, dass Hauptgedanken aus einem solchen allbekannten Werke auf ziemlich allgemeines Verständnis wenigstens der Gebildeten rechnen konnten, wenn sie Dürer zum Gegenstande künstlerischer Gestaltung machte. Dass Dürer dieses mit riesenhaftem Sammelfleisse zusammengetragene Werk selbst gekannt habe, welches in seinen 12 Büchern so ziemlich alles enthielt, was die Scholastik an Kenntnissen aufgespeichert hatte, ist schon darum höchst glaubhaft, weil darin Dürers Lieblingswissenschaft, die Mathematik, sehr ausführlich behandelt ist. Zudem war Reisch auf's Engste befreundet mit dem Kreise von Humanisten, in welchem auch Dürer Freunde besass.[2] Was endlich jene Dreiteilung der menschlichen Tugenden anbelangt, so war deren Kenntnis und Verbreitung nicht einmal abhängig von der Verbreitung der Margaritha philosophica, denn Reisch wiederholt damit, das hat sich mir im Laufe der Untersuchung ergeben, - nur ein seit Jahrhunderten formuliertes Einteilungssystem der Scholastik. Dieselbe Dreiteilung findet sich schon z. B. bei Thomas von Aquino[3] und Petrus Lombardus,[4] wahrscheinlich auch noch höher hinauf. Doch liess ich von weiterer Verfolgung ab, um mich nicht zu sehr zu zersplittern.

Jedenfalls sind diese Thatsachen alle durchaus geeignet, diese scholastische Tugendtrilogie als Anregung für Dürers Trilogie glaubhaft zu machen und gerade für die Margaritha Reischs als Vermittlerin derselben einzunehmen.

Wie steht es nun mit der Uebereinstimmung im Einzelnen? Beim ersten Blatte, der Melancholie, ist sie insofern überraschend,

---

1 Urkundenbuch der Universität Heidelberg ed. Winckelmann. 1. Bd. p. 216 Nr. 163.

2 Vgl. die ausführliche Lebensbeschreibung des Gregor Reisch von Hartfelder, Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. Bd. V. Freiburg 1890, 170 fg.

3 Summa Theologica. Prima Secundae, quaestio 55, 57, 58 fg, 62. cf. auch Secunda secundae.

4 Libri sententiarum lib. III, distinctio 23 fg., dist. 33.

als eine ganze Reihe der mannigfaltigen, bisher so rätselhaften Beigaben der träumerischen Frauengestalt in ihrem Zusammenhange sich aus der Charakterisierung der intellektuellen Tugenden bei Reisch erklären lassen. (Buch XII. Cap. 9). Bei der zweiten und dritten Gruppe aber ist der zwingende Punkt nicht recht zu finden. Höchstens für gewisse Unterabteilungen der „Virtutes morales“ und „theologicales“ liesse sich der Reiter einerseits und S. Hieronymus andererseits als Vertreter verwenden. Das ist um so auffallender, als man eben bei der ersten Gruppe einen beinahe wörtlichen Anschluss feststellen kann, während sich der Künstler bei den beiden anderen mit einer ganz allgemeinen, verblassten Erinnerung begnügt haben müsste. Nun brauchte man ja auf Grund des Wortlautes der Margaritha philosophica allein noch nicht die Lippmann'sche Deutung mit ihrer imponierenden Geschlossenheit preiszugeben, solange man hoffen dürfte, etwa in anderen philosophischen Handbüchern der Zeit einen mit den Dürerstichen besser in Parallele zu bringenden Wortlaut der 2. und 3. Klasse auffinden zu können. Aber diese Hoffnung ist vergeblich. Die Klassifizierung der Tugenden, wie sie Reisch giebt, stand bis in ihre Unterabteilungen hinein seit Jahrhunderten fest und Reisch ist bei deren Wiedergabe durchaus stereotyp. Es würde mich zu weit führen, dies hier im Einzelnen ausführlicher zu belegen.

Aussicht als endgültige Erklärung für diese drei vielgedeuteten Stiche durchzudringen kann nur eine solche haben, die sich nach allen Seiten hin als hieb- und stichfest erweist.

Zur Abkürzung des Verfahrens wollen wir uns daher nochmals die Frage vorlegen: Ist es denn überhaupt nötig, von vornherein eine Zusammengehörigkeit der drei Stiche anzunehmen? Laufen wir nicht bei all diesen kunstreichen Bemühungen Gefahr, dem Künstler eine Absicht unterzuschieben, die er gar nicht gehabt hat?

Das beinahe gleiche Grössenverhältnis der Stiche beweist allein noch gar nichts für eine Zusammengehörigkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Dürer dieselben Grössenmaasse in den verschiedensten Abschnitten seines Lebens für seine Kupferstiche

zur Anwendung gebracht hat. Der neun Jahre früher geschaffene Kupferstich Adam und Eva (Bartsch, 1, vom Jahre 1504) hat fast genau dieselben Abmessungen wie der Reiter, (18,8 × 24,5) Melancholie (18,6 × 24) und Hieronymus (18,6 × 24,7), nämlich 18,9 × 24,3. Schon in seiner Jugend schuf Dürer das „Meerwunder“ (B. 71) in diesem Maassverhältnis (18,6 × 24,6), den Verlorenen Sohn (18,9 × 24,7; B. 28) und die Madonna mit der Heuschrecke (18,6 × 24; B. 44). Und im Alter griff er nochmals darauf zurück in dem Porträt des Erasmus vom Jahre 1526 (19 × 24,7; B. 107).[1]

Dieses handliche, — auch in der modernen Photographie wieder sehr beliebte — Format circa 18 × circa 24 cm, hat also Dürer in allen Epochen seiner künstlerischen Thätigkeit, wenn es gerade dem Zwecke entsprach, gern angewandt.

Zweitens wäre es doch sehr auffallend, wenn Dürer — angenommen jene scholastische Tugendtrilogie läge zu Grunde — das Mittelstück der Trilogie, den Reiter, zuerst fertig gestellt hätte (1513), dagegen die durch die Ziffer I als erstes Blatt bezeichnete Melancholie, die zugleich der ersten Klasse der Tugenden entspräche, erst im Jahre 1514.

Drittens würde der Künstler, wenn er die Melancholie durch eine I heraushob und das S auf dem Reiterblatte etwa als Secundus aufgefasst wissen wollte, das dritte Blatt doch nicht ohne jede Andeutung einer Numerierung gelassen haben.

Der vierte und wichtigste Gegengrund ist aber: Man kann aus Dürers eigenen Aufzeichnungen den Beweis dafür erbringen, dass er selbst die drei Stiche gar nicht als eine zusammengehörige Einheit betrachtet wissen wollte. Sonst müsste er doch die drei Blätter gelegentlich zusammen verschenkt haben. Nun ersehen wir aber aus dem Tagebuche der niederländischen Reise, in welchem der Künstler gewissenhaft jeden Tag die verkauften und verschenkten Blätter

---

[1] Die Messungen sind teils an den Originalen, teils an den Reproductionen der Reichsdruckerei vorgenommen worden. Die Abweichungen gegenüber den Zahlen-Angaben bei Retberg sind unwesentlich. Dass die Dehnung des Papieres beim Drucke von derselben Platte Unterschiede bis zur Grösse eines halben Centimeters verursacht ist ja wohl bekannt.

notierte, dass er in keinem der dort verzeichneten Fälle die 3 Blätter zusammen verschenkt hat, sondern einmal den Reiter allein (zusammen mit den „drei grossen Büchern“, d. h. seinen Holzschnittfolgen), [1] ein zweites Mal den Reiter mit andern Stichen zusammen verkauft, unter denen sich zwar ein Hieronymus, aber ohne nähere Bezeichnung ob der „im Gehäus“, befindet und nicht die Melancholie.[2] Dann hat er einmal den Hieronymus im Gehäus ganz für sich allein verschenkt und einmal zusammen mit zwei Marienbildern,[3] auch einmal die Melancholie allein,[4] daneben aber nicht weniger als 6 Mal die Melancholie zusammen mit dem Hieronymus, und zwar einmal nur diese beiden Blätter zusammen und 5 Mal vereinigt mit anderen Stichen, nie aber zusammen mit dem Reiter.[5] Diese Thatsachen schliessen meines Erachtens die Wahrscheinlichkeit aus, dass Dürer jene drei Stiche als eine zusammengehörige Trilogie betrachtet wissen wollte.

Eine unerwartete Bestätigung dieser naheliegenden Beobachtung finde ich nachträglich in der eben erschienenen Dürerbiographie von Zucker. Dort wird ein Eintrag erwähnt in dem Haushaltungsbuche Anton Tuchers,[6] des Nürnberger Patriziers, vom Jahre 1515, wonach derselbe am 13. Oktober von Dürer 3 Exemplare des Hieronymus und 4 der Melancholie kaufte, um sie an Freunde in Rom zu verschenken. Wären diese Blätter Teile einer Trilogie gewesen, so würde er doch sicher die entsprechende Zahl Abdrücke des Reiters dazu erworben haben.

Wohl aber geht sowohl aus dieser Tucher'schen Notiz wie aus den Tagebuch-Aufzeichnungen Dürers mit aller wünschenswerten Deutlichkeit hervor, dass ihrerseits Melancholie und Hieronymus zusammengehören. Die Melancholie trägt ihre I nicht umsonst. Nur ist sie nicht das erste von 3 oder ursprünglich etwa noch mehr Blättern, sondern nur von zwei. Ihr Gefolge besteht lediglich aus dem Hieronymus. Schon äusserlich stellt

---

[1] Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass 150, 20.
[2] a. a. O. 140, 5.
[3] a. a. O. 128, 6 und 131, 13.
[4] a. a. O. 136, 13.
[5] a. a. O. 120, 16; 121, 6; 125, 11; 127, 13; 127, 16; 128, 16.
[6] 1507—1517, hrsgb. v. W. Loose, Bibliot. des litt. Ver. in Stuttg. 134 S. 126.

sich derselbe ja als ihr Gegenbild dar, wie schon Springer und andere hervorhoben: durch den Gegensatz in der Beleuchtung. Die Melancholie sitzt tief beschattet, dämmeriges Zwielicht erhellt mit mattem Scheine nur ungenügend die Scene, die Schatten sind vorherrschend und für den künstlerischen Gesamteindruck maassgebend. Das Gemach des heiligen Hieronymus dagegen ist ganz durchflutet von Lichtstrahlen. Sonnige Klarheit und Heiterkeit ist über das Ganze ausgebreitet, die auch die entferntesten Einzelheiten in deutlichstem Lichte erkennen lässt. Unzählige Reflexlichter spiegeln die Sonnenstrahlen wieder, die so warm durch die Butzenscheiben der Fenster hereindringen. „Ein festgenageltes Stück Sonnenschein" hat Herman Grimm einmal das Blatt hübsch bezeichnet. Der Gegensatz zu dem düsteren Bilde der Melancholie ist so offenbar, dass Dürer mit gutem Rechte darauf verzichten durfte, durch besondere Numerierung den Hieronymus als Gegenbild kenntlich zu machen.

Der ganze Trilogie-Gedanke war also ein Umweg, den man sich eigentlich hätte ersparen können. Der Forschung erwächst die Aufgabe, bei den früheren Einzeldeutungen des Reiters und Gegenbilderdeutungen der beiden anderen Blätter wieder einzusetzen.

Begleiten wir also zunächst den christlichen Ritter auf seiner einsamen Fahrt, die er fürderhin wieder ohne die Gesellschaft von Melancholie und Hieronymus fortzusetzen hat.

II. KAPITEL.

Dürer's Reiter und das Handbüchlein des christlichen Ritters von Erasmus von Rotterdam.

Wenn man alles überschaut, was bisher über Dürers „Ritter Tod und Teufel" und die Beziehungen dieses Blattes zu seiner Zeit geschrieben worden ist, so empfindet man die moderne Spezialisierung der Wissensgebiete doppelt unbehaglich. Wie viel

schneller und sicherer könnte die Forschung vorwärts schreiten, wenn es dem Einzelnen heutzutage noch möglich wäre, wenigstens die nächsten Nachbargebiete dauernd im Auge zu behalten, wenn z. B. Litteratur- und Kunstgeschichte in ständiger Fühlung blieben! Wie manches Rätsel löst sich wie von selbst, sobald man es vom Gebiete des Nachbars aus zu betrachten sich entschliesst.

Dürers Reiter war allzulange betrachtet worden wie eine Art plötzlicher zeitloser Offenbarung des Genius. Es war wirklich ein grosses Verdienst Herman Grimms, demgegenüber hingewiesen zu haben auf eine zeitgenössische litterarische Quelle, das „Handbüchlein des christlichen Ritters“ von Erasmus von Rotterdam. Damit war zunächst einmal der Beweis erbracht, dass das Blatt doch wenigstens in der gleichzeitigen Litteratur eine Parallele hat. Zugleich gewann durch jenen Hinweis die alte, wohl bis auf Dürers Zeit zurückgehende, von Sandrart überlieferte Benennung „der christliche Ritter“ mit einem Schlage wieder Blut und Leben. Und der Hinweis schien so in's Schwarze zu treffen, dass man sich bisher bei dieser Thatsache beruhigt hat.

Im Jahre 1890 hielt Erich Schmid in der neuen Kirche zu Berlin einen Vortrag, der dann in der Deutschen Rundschau (1890 Nr. 21) abgedruckt wurde, über das Thema „Der christliche Ritter, ein Ideal des 16. Jahrhunderts“. Ausgehend von dem Stiche Dürers schilderte er darin in anschaulicher Weise, wie die Vorstellung vom christlichen Ritter seit dem Erscheinen der Schrift des Erasmus allgemein verbreitet war, wie sie sich hindurchzieht durch die Kämpfe Luthers mit seinen Gegnern,[1] durch die Kirchenlieder und die erbauliche Litteratur, wie sie in epischen und dramatischen Dichtungen und Moralitäten-Spielen bis tief in's 17. Jahrhundert hinein dem Volke nahegebracht wurde,[2] sodass man thatsächlich die Vorstellung vom christlichen Ritter als ein religiöses Ideal der Reformationszeit und der darauf folgenden Jahrzehnte bezeichnen kann. Das „Schlagwort vom christlichen Ritter“, dies „geflügelte Wort des 16. Jahrhunderts“, ist nach Schmids An-

---

[1] Uebrigens auch durch Luthers Tischreden. Ich verweise auf deren Ausgabe von Forstemann-Bindseil, 4. Abteilung p. 15 No. 16.

[2] Zur Erweiterung des dort gegebenen Materiales vergl. auch die Zusammenstellung von J. Bolte in Strickers «Düdeschem Schlömer» Leipz. 1889 S.* 35.

schauung geprägt worden von Erasmus von Rotterdam, verbreitet durch sein Handbüchlein des christlichen Ritters.

Das „Enchiridion militis christiani“ des grossen Humanisten von Rotterdam ist ein lateinisch verfasstes Handbuch praktischer Frömmigkeit, in welchem der Gegensatz gegen die Werkheiligkeit der mittelalterlichen Kirche in aufsehenerregender Weise betont wurde, weshalb der Schrift denn auch der Vorwurf der Ketzerei nicht erspart blieb. Der Grundgedanke ist der, dass jeder Christenmensch als ein Streiter seines Herren, eingehüllt in die Waffen des Glaubens, den rauhen Pfad des irdischen Lebens zu ziehen habe. Es werden dem christlichen Ritter für diese schwere Aufgabe eine ganze Reihe Lebensregeln (Canones) gegeben. Für die Erklärung des Dürer-Stiches ist dabei eine Stelle im 3. Canon interessant, wo es heisst: „Damit dich aber von dem Pfade der Tugend die Thatsache nicht abschrecke, dass er rauh und traurig erscheint, dass bald den Bequemlichkeiten der Welt entsagt werden muss, bald tüchtige Kämpfe zu bestehen sind, und zwar mit den drei nichtswürdigsten Feinden: dem Fleische, dem Teufel und der Welt, so sei dir diese 3. Regel vorgelegt: Alle Schrecknisse und gespenstische Erscheinungen — „universa terricula et phantasmata“ — welche sich dir sogleich wie an den Pforten der Unterwelt — „velut in ipsis Averni faucibus“ — entgegenstellen, sollst du für nichts achten, nach dem Vorbilde des Vergil'schen Aeneas. Wenn du diese leeren Schatten verachtest — „ludibriis inanibus contemptis“ —, und auf die Sache selbst desto eifriger und sorgfältiger Acht hast, so wirst du die Ueberwindung schauen.“[1]

Die Stimmung des Dürerstiches scheint uns ganz überraschend aus diesen Sätzen wiederzuklingen, namentlich auch das furchtlose verächtliche Vorbeireiten des Ritters an den leeren Schreckbildern, die ihn „den Teufel scheeren“, wie eine kräftige deutsche Redensart zu sagen beliebt, und ihn ganz und gar nicht aus seiner inneren Gefasstheit zu bringen vermögen. Darüber hinaus freilich darf eine

---

[1] Die von Grimm aus dem 2. Canon angeführten Stellen sind nicht ganz richtig citirt. Von «alacritas» ist dort nicht die Rede, und das Abweisen der Gesellschaft des Teufels (non patitur consortium diaboli) ist grammatikalisch nicht auf den Ritter, sondern auf Gott zu beziehen.

wörtliche Parallele nicht gesucht werden, denn wenn wir z. B. den Teufel am Eingang der Stelle bei Erasmus unter die „nichtswürdigsten Feinde“ gerechnet finden, mit denen „tüchtige Kämpfe zu bestehen sind“, so geht es nicht wohl an, den Teufel gleichzeitig auch wieder unter die „leeren Schreckbilder“ zu rechnen, die der Ritter für nichts achten soll, wie der Dürerische Ritter thatsächlich thut. Sondern nur die zwei Dinge haben wir für die Erklärung von Dürers Reiter festzuhalten: Erstens dass die Allegorie vom christlichen Ritter seit dem Erscheinen des Erasmusbüchleins für die Zeitgenossen Dürers ohne weiteres verständlich gewesen sein wird, zweitens dass die imponierende Ruhe des christlichen Ritters auf Dürers Stich, die Stimmung unerschütterlichen Gottvertrauens, wenn wir so sagen dürfen, sich bereits in dieser Schrift findet.

Sind wir denn aber auch wirklich berechtigt, die Schrift des Erasmus als das Frühere, als die Anregung für Dürer's Schöpfung anzunehmen? Die Schrift ist zwar wahrscheinlich schon 1497/98 von Erasmus abgefasst[1] und schon 1502 das erste Mal gedruckt worden,[2] das zweite Mal im Jahre 1509. Alle folgenden Ausgaben datieren aber erst vom Jahre 1515 ab. Mit diesem Jahre erst beginnt die grosse Verbreitung und wahrhafte Volkstümlichkeit des Buches[3] also zwei Jahre nach der Vollendung des Dürerstiches. Von da an folgen sich die Auflagen und die Uebersetzungen in die verschiedensten Sprachen Schlag auf Schlag, um für mehr als ein Jahrhundert das Büchlein zu einem der gelesensten in der europäischen Christenheit zu machen. Dass Dürer selbst es im Jahre 1521 gekannt hat geht aus einer Stelle seines Tagebuchs der niederländischen Reise unzweifelhaft hervor, wo er, erschreckt durch die irrige Nachricht vom Tode Luthers, den Erasmus von Rotterdam mit den Worten zur Rettung der Reformation aufruft. „Hör, du Ritter Christi, reit hervor neben

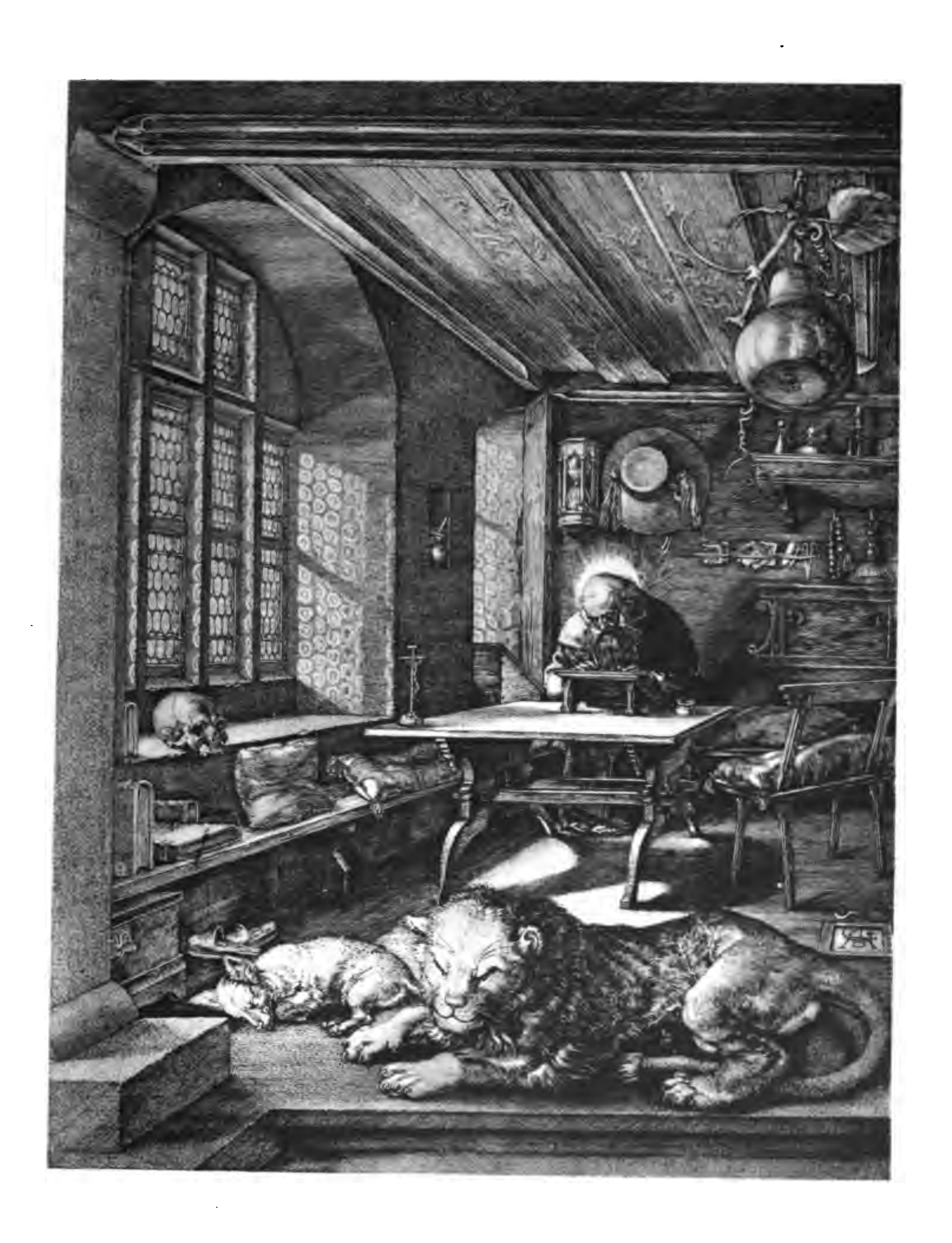
---

[1] Wetzer-Welte, Kirchenlexikon. 2. Aufl., ebenso Herzog, Real-Encyklopädie für protestant. Theologie.

[2] Nicht erst 1503, wie Grimm annimmt und sogar die Bibliotheca Erasmiana, welche die Universitätsbibliothek zu Gent seit 1893 herausgibt.

[3] Wie Erasmus selbst in einem Briefe an Bedda von 1525 sagt; «Libellus erat quamdiu neglectus. Mox mire coepit esse vendibilis.»


MELENCOLIA§I



den Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, erlang der Märtyrer Kron!"[1]

Aber können wir eine allgemeine Vertrautheit mit den Gedanken des „Handbüchleins des christlichen Ritters" in weiteren Kreisen schon für das Jahr 1513 voraussetzen? Es ist doch nicht zu übersehen, dass die ersten Uebersetzungen der Schrift in's Deutsche erst aus den Jahren 1520 und 1521 stammen. Wahrhaft volkstümlich werden Gedanken erst, wenn sie dem Volke in der Muttersprache zugeführt sind. Dürers Stiche aber waren, das stellt sich bei jeder neuen Untersuchung immer mehr heraus, in der überwiegenden Mehrzahl für weite Kreise bestimmt und volkstümlich gedacht. Selbst die angeblich für den engen Kreis der humanistisch Gebildeten geschaffenen Stiche seiner Jugendzeit scheinen doch zum Teil wenigstens aus dem allgemeinen Empfinden und Interessenkreise der Zeit heraus zu verstehen zu sein.[2] Wie viel mehr wird dies der Fall sein bei einem solchen mit grösstem Zeitaufwande geschaffenen Meisterwerke des reifen Mannesalters!

Die Annahme lässt sich nicht mehr von der Hand weisen, dass man sich doch zu schnell bei dem Hinweise Grimms beruhigt hat. Stehen wir einmal auf dem Boden der Anschauung, dass Dürer nicht als ein Wunder vom Himmel gefallen ist und dass seine Schöpfungen nicht individuell erdachte Rätselbilder waren, mit denen er das Volk zu überraschen gedachte, und in die jeder hineindeuten konnte, was er wollte, — wie wir das in der modernen Kunst gewohnt sind —, sondern dass die künstlerischen Gedanken damals fest umschrieben waren und somit auch Dürers ganzes künstlerisches Werk sich einordnen lassen muss in den grossen kulturgeschichtlichen Zusammenhang seiner Zeit, so ist uns damit der Weg zur weiteren Forschung gewiesen: Wir müssen sehen, ob nicht die Vorstellung vom christlichen Ritter weiter zurückreicht, über die Zeit des Erasmus und Dürers hinaus. Vielleicht wird uns der grosse Erfolg des Erasmianischen Handbuches auch verständlicher, wenn wir etwa entdecken sollten,

---

[1] Lange-Fuhse 164, 27.

[2] Vgl. K. Lange, Grenzboten 1892 S. 340, und dessen «Papstesel» Göttingen 1891 S. 21.

dass sein Verfasser nicht ein neues Schlagwort geprägt hat, sondern klug angeknüpft hat an eine schon vorhandene und allgemein verbreitete Vorstellung, an ein Ideal, was nicht erst durch ihn dem 16. Jahrhundert gegeben zu werden brauchte, wie Schmid annahm, sondern was er und seine Zeit als ein Erbteil des ausgehenden Mittelalters übernahm.

III. KAPITEL.

Der christliche Ritter, ein Ideal der deutschen Mystik.

Die Vorstellung, dass das Leben des Menschen auf dieser Erde ein Rittertum sei im beständigen Kampfe gegen die Mächte des Bösen, findet sich mehrfach schon im alten Testamente ausgesprochen. Die bekannteste, auch von Luther mehrfach für dies Gleichnis herangezogene, Stelle ist Hiob 7, 1: „Muss nicht der Mensch immer im Kampfe sein auf Erden“, — oder, wie sie die deutschen Bibeln des 15. Jahrhunderts übersetzen: „So ist denn des Menschen Leben nichts anderes denn eine Ritterschaft hier auf Erden.“ Daneben kommen Jesaias 24, 1 und 40, 2 und Psalm 30, 25 in Betracht. Mit besonderer Vorliebe wendet aber Paulus in seinen Briefen dieses Gleichnis an,[1] am ausführlichsten in der allbekannten Stelle Epheser 6: „Ziehet an die Waffenrüstung Gottes, dass ihr bestehen könnet wider die Schliche des Teufels; denn ihr habt nicht zu kämpfen gegen Blut und Fleisch, sondern gegen die Herrschaften, gegen die Mächte, gegen die Weltherrscher dieser Finsternis, gegen die Geisterwesen der Bosheit in der Himmelswelt. Darum nehmt die Rüstung Gottes, dass ihr widerstehen könnet am bösen Tag, und alles bewältigend aufrecht bleiben. So stehet also, eure Lenden gegürtet mit Wahrheit, angethan mit dem Harnisch der Gerechtigkeit, die Füsse geschuht mit der Bereitschaft zum Evangelium des Friedens, bei

---

[1] 2. Timotheus 2, 3 und I, 1, 18 und 6, 12; 1. Thess. 5, 8; 2. Kor. 10, 4.

allem aber aufnehmend den Schild des Glaubens, mit welchem ihr alle feurigen Geschosse des Bösen auslöschen könnt; und nehmet an euch den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes."[1]

Der Begriff eines „miles christianus" zieht sich daher schon auf dieser Grundlage durch alle Jahrhunderte des Christentums hindurch. Im Mittelalter führten die Templer und Johanniter als besonderen Ehrentitel diesen Namen. Auch scheint eine Gruppe von ritterlichen Heiligen unter dem Titel „Milites Christi" verehrt worden zu sein. Wir finden auf dem Genter Altar der Gebrüder van Eyck den herrlichen Reiterzug zur Linken durch die Unterschrift als „Milites Christi" bezeichnet, während auf den drei andern Teilen der Seitenflügel die „judices justi", die „heremitae sancti" und „peregrini sancti" heranziehen. Merkwürdigerweise hat die reiche Litteratur über den Genter Altar sich bisher so gut wie gar nicht mit der Erklärung dieser merkwürdigen Zusammenstellung befasst. Nur in der neuesten Arbeit von Seeck „Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck"[2] ist eine Erklärung unternommen, die mir aber auf dem Holzwege zu sein scheint. Die Richtung, nach der hin zu suchen ist, hat wohl Tschudi[3] richtig angedeutet, indem er auf die Stelle im „Hymnus de omnibus sanctis" aufmerksam machte, wo von den Heiligen des Himmels als „Milites Christi" und „Judices sancti" die Rede ist. Hier gilt es weiter zu forschen; auf einem anderen Wege als dem der Hymnologie wird man wohl nie zu einer genügenden Deutung des gesamten Genter Altares gelangen. Ich möchte in diesem Zusammenhange aufmerksam machen auf ein Blockbuch-Falsificat des Berliner Kupferstichkabinets (Passavant, peintre-graveur I, 188) mit der gefälschten Aufschrift „Mainz 1430". Hier sind in Holzschnitten 8 ritterliche Heilige als „streiter christi" dargestellt, (die Gruppe auf dem Genter Altar zählt 9) jeder begleitet von dem allerdings sehr unecht klingenden Verse:

---

[1] Citirt nach der Uebersetzung des Neuen Testamentes von Weizsäcker.

[2] Abhandl. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, N. F. III. No. 1, Berlin 1899 S. 54.

[3] Im Text zur grossen Ausgabe der Berliner Gemäldegalerie, Band Altniederländer, S. 2.

wir streiter cristi wol uns schla'n
dieweil wir fir uns den himel han
got schirme firder wehr
zu seiner und zu unser ehr. amen.

Ist das Ganze auch eine Fälschung, so muss doch wenigstens die Auswahl der Personen (S. Balduin, Magnus, Paulus, Hilarius, Augustinus, Lodovicus, Wenzeslaus, Georgius) irgend ein altes Vorbild haben.

Mit unserm Begriff des christlichen Ritters hat aber diese Vorstellung nichts zu thun. Sondern neben diesen heiligen Streitern Christi und neben den Ordensrittern, die sich „milites christi" nannten, gibt es nun noch eine dritte Vorstellung vom christlichen Rittertume im Mittelalter, und diese findet sich in der deutschen Mystik. Von hier aus lässt sich eine direkte Verbindungslinie ziehen bis zu Dürer und Erasmus.

Neben Tauler und Hermann von Fritzlar ist es vor allem Heinrich Seuse (Suso, circa 1295—1366), der Führer der oberdeutschen Mystik, der mit aller Lebhaftigkeit es als eine hohe Aufgabe für das Menschenleben erfasst und verkündet, als ein wackerer Streiter des himmlischen Reiches durch dieses Erdenleben zu ziehen. Er selbst betrachtet sich ausdrücklich als einen besonders dazu berufenen Ritter Gottes. Ein Engel hat ihn selbst in geistlich-ritterliches Gewaffen gekleidet, nachdem er zuvor nur ein Knecht des himmlischen Reiches gewesen ist. Nun zieht er in der geweihten Rüstung als ein christlicher Ritter und wackerer Streiter des himmlischen Reiches umher und sucht neue Ritter für dasselbe anzuwerben. Er findet sie vor allem unter den Frauen. (Vergl. vor allem sein lehrreiches Gespräch mit einem Knappen bei der Ueberfahrt über den Bodensee über geistliche und weltliche Ritterschaft, Büchlein der Weisheit, ed. Denifle, 217.)

Es hat den Anschein, dass in erster Linie durch Suso das Bild von der geistlichen Ritterschaft für die deutsche Mystik zu einem Lieblingsmotiv geworden ist, wie die folgenden Generationen der Mystiker beweisen. Nur ist ein interessanter Unterschied in der Auffassung der späteren Mystik gegenüber der des 14. Jahrhunderts zu bemerken: In der früheren Zeit ist noch eine besondere Berufung zum Stande des christlichen Ritters notwendig, wie wir bei Suso selbst sahen, ebenso bei Tauler und seinen

Nachfolgern. Nicht jeder taugt zu diesem auserwählten Stande.[1] Im 15. Jahrhundert aber, wo die Mystik in die Breite geht und sich in immer zahlreicheren Erbauungs- und Belehrungsschriften an die grossen Massen wendet, da wird die Aufgabe so aufgefasst, dass jeder Christenmensch überhaupt sich als einen Streiter Christi zu betrachten und danach sein Leben einzurichten habe. „In der Geburt schon geloben wir die geistliche Ritterschaft," heisst es da mit Vorliebe unter Berufung auf ein Wort des Apostels; und die Stelle aus Hiob, dass das menschliche Leben nichts anderes sei denn eine Ritterschaft hier auf Erden, steht im Vordergrunde. Somit hat in der späteren Entwicklung der deutschen Mystik auch ohne besondere Berufung ein Jeder von vornherein die Pflicht, unerschrocken und allein, in voller Selbständigkeit seine Strasse zu ziehen, in unermüdlichem Kampfe mit den drei alten bösen Feinden, dem Teufel, der Welt und dem eigenen Fleisch, ohne Anlehnung an religiöse Genossenschaften, wie sie der älteren Mystik nach dem Vorbilde des mittelalterlichen Kirchentums noch vorschwebten, ohne anderen Schutz und andere Wehr, als die Waffen des Geistes, die jeder selbst, — nicht die Kirche oder eine Gemeinschaft für ihn — zu führen bestimmt ist. Wir treten damit ein in die Zeit, in der sich das Gefühl der persönlichen Verantwortung für seiner Seele Heil zu regen beginnt, in die Zeit des Erwachens der selbständigen religiösen Persönlichkeit, deren hellen kampfesreichen Tag dann die deutsche Reformation heraufführt. Auf diesen Kampf stählte sich schon das 15. Jahrhundert, namentlich die Jahrzehnte nach der Mitte desselben, an dem Idealbilde eines christlichen Ritters.

Sicherlich hat an dieser Wandlung die immer grössere Verbreitung der deutschen Predigt und vor allem der deutschen Bibel wesentlich Anteil gehabt. Das auf Visionen und Berufungen aufgebaute Rittertum Seuse's tritt zurück, dagegen gewinnt die auf biblischer Grundlage beruhende Vorstellung des allgemeinen geistlichen Rittertums, gewinnen vor allem die paulinischen kraftvollen Worte des Epheserbriefes neues Leben. Konnte doch jetzt, nachdem die

---

[1] Vgl. die lehrreiche Stelle bei Hermann von Fritzlar in der Predigt zum St. Georgentage: «der was ein ritter nôch der werlde; aber her tochte wol zu geistlîchem strîte.» Pfeiffer, deutsche Mystiker I, 119.

neue Kunst des Buchdrucks sich in erster Linie in den Dienst der Bibelverbreitung gestellt hatte, ein jeder des Lesens Kundige sich selbst überzeugen, dass die Berufung zur Ritterschaft einem jeden gilt, der Christi Zeichen zu tragen gewillt ist, dass der Unterschied zwischen Knecht und Ritter des himmlischen Reiches gefallen sei. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts finden wir die christliche Ritterschaft als allgemeines Schlagwort, als religiöses Programm für das Erdenleben jedes Einzelnen, immer wieder verkündet in Wort und Schrift, — nicht in der offiziellen Kirchenlehre, in der verknöcherten, lateinisch redenden Scholastik, die immer mehr die Fühlung mit dem religiös erregten Volkstume verliert, sondern in dem breiten belebenden Strome der volkstümlichen deutsch redenden Mystik, die nicht auf Wissen und Gelehrsamkeit gerichtet ist, nicht an den Verstand sich wendet, sondern auf die Ausbildung des inneren Menschen dringt und somit geraden Weges hinüberleitet zur deutschen Reformation.

Nehmen wir nur einige der gelesensten religiösen Volksschriften jener Tage als Beispiele heraus.

Im „Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer", der 1491 in Nürnberg von Dürers Paten Koburger gedruckt wurde, verziert mit Holzschnitten von Dürers Lehrer Wohlgemut, ist schon in der Vorrede von dem „sicheren fechten und unwerferlichem streit" die Rede, mit welchem man um die ewigen Reichtümer kämpfen müsse, „gewappnet durch den Glauben," (unter Hinweis auf die paulinische Stelle im Korintherbrief 10, 4). Wir sollen das Schwert des Geistes nehmen, „das wir unseren feind mit den sprüchenn der heyligen geschrifft ernyder schlagen söllen, als unser keyser und vorfechter cristus thet, da yn Lucifer anfacht." Und an vielen Stellen des Buches klingt die Ritterschaft als eine allgemein bekannte Vorstellung an.

Im Granatapfel des berühmten Predigers Geiler von Kaysersberg, — ebenfalls eine der gelesensten Volksschriften der vorreformatorischen Zeit, mit der üblichen Dreiteilung vom anhebenden, zu (oder auf-)nehmenden und vollkommenen Menschen —, heisst es gleich im Eingang: „Eya du anhebender mensch, du must dich ritterlichen angreifen und dich setzen vestentlich wider deinen esel und nit nachvolgen seiner begir." Der „auffnemend mensch" hat dann die bekannten schweren Kämpfe zu

bestehen. Er muss „mannlich streiten wider drei feind, wider die welt wider den teuffel und besunders wider seinen eigenen leib." (Kap. 53.)

Diese drei Feinde kehren als die Angreifer überall wieder, — von Suso, Tauler und Mechtild's von Magdeburg „fliessendem Licht der Gottheit" an durch die Volksschriften des 15. Jahrhunderts hindurch bis zu der oben angeführten Stelle in Erasmus „Handbüchlein des christlichen Ritters" und bis zu den Moralitäten und allegorischen Dichtungen vom „miles christianus" des 16. und 17. Jahrhunderts. (Luther im Katechismus: „Auf dass uns der Teufel, die Welt und unser Fleisch nicht verführe.")

Im „Himmel- und Höllenwagen" des Hans von Leonrodt[1] tritt dann auch der Tod in die Reihe dieser Feinde des „alten Menschen" und „schreibt ihm Feindschaft zu". Aber der Mensch verlässt sich auf die Hilfe Gottes und Maria's. „Das sol mein harnasch sein, mit dem ich mich von fuss auf wol bewaren mag vor allen wunden, hauwen, stechen und schiessen in meinem streit." Geduld soll das Schwert sein gegen meine Feinde, „mein schilt reu, laid und missfallen meiner sünd, mein armbrost, büchs, pulver, pfeil und andre wör". So hofft der mutige Streiter in stetem Kampfe „auf dem Himmelwagen" in das Land des Friedens zu kommen.

Im „Spiegel des menschlichen Lebens" des Rodericus Zamorensis, ein Volksbuch das 1468 zuerst erschien, von Heinrich Steinhöwel in's Deutsche übertragen wurde und dann von 1479 an viele Ausgaben in deutscher und lateinischer Sprache in Deutschland erlebte, ist an den verschiedensten Stellen von der „gotlebenden geystlichen ritterschafft" die Rede, „in der sy ewiges leben ersteiten und erwerben". Wenn schon die weltliche Ritterschaft „alle andere übung in nutz und eer übertriffet", wie viel mehr die geistliche, die wir, nach dem Wort des Apostels, schon in der Geburt geloben und unser ganzes Leben durchzuführen haben. „Schlag manlich, lern kecklich in den tod geen", das soll die Parole des weltlichen und geistlichen Ritters sein.[2]

---

[1] Hymelwag und Hellwag, gedruckt zu Augsburg 1517, mit Holzschnitten von Schäufelein.

[2] Augsburger Ausgabe von 1479 I. Teil Kap. 10 u. 12.

Wer überwunden hat, der gehört zur „sighafftig kirch", die nun bei Gott bittet „umb die kirchen der ritterschaft auf erden". (Erlernung der 12 Artikel des christlichen Glaubens, Ulm 1486.) Das Vorbild des christlichen Rittertums ist Christus selbst. „Also hat auch gethon Christus unser herr und unüberwyntlicher haubtmann. In dem so er geordnet hat seinen rittern und knechten geistlichen strytenden in dissem geistlichen streit mit den unsychtbarlichen feinden, den bösen geisten." (Underrichtung eins geistlichen lebens, Strassburg 1509.)

Zur Ausführung des Gleichnisses im Einzelnen wird ganz naturgemäss die ausführlichste biblische Schilderung, Epheser VI, zu Grunde gelegt. Interessant dafür sind vor allem die Predigten. Viel öfter, als wir jetzt noch feststellen können, muss dieser kraftvolle Weckruf zur geistlichen Ritterschaft in dieser kampfesdurstigen Zeit, die sich so viel mit dem Teufel herumschlug und ihm überall zu begegnen glaubte, als Text den Predigten zu Grunde gelegt worden sein! Von dem beliebtesten Prediger der Zeit, von Geiler von Kaisersberg, ist uns eine treffliche Predigt über diesen Text erhalten, die, im Jahre 1499 gehalten, wie so viele seiner volkstümlichen Predigten erst Jahre lang in zahlreichen Nachschriften seiner Zuhörer umlief, bis sie dann neun Jahre später noch eigens im Druck herausgegeben und von Hans Baldung Grien mit schönen Holzschnitten verziert wurde, ein Zeichen, wie volkstümlich sie gewesen sein muss und wie ihr kriegerischer Inhalt dem Empfinden der Zeit entsprach. In seiner bekannten drastischen Weise führt uns Geiler gleich mit den ersten Sätzen mitten hinein in den geistlichen Streit. Dröhnend schallt uns der Waffenlärm entgegen. Nicht nur „bantzer, krebs und harnasch" bedarf der geistliche Ritter, er muss vor allem das Schwert des Geistes führen zum mutigen Dreinschlagen. „Das wort gottes ist des menschen schwert, damit er mag den veind den bösen geist vertreiben und sich der anfechtung erwören, die im zuhanden geen mögen". Dann weiterhin die charakteristische Stelle: „Denn so hastu daz swert gebrauchet und wider den teufel gefochten damit erwerstu dich gauckelwerks tantzes lusts etc., und also verstand es in anfechtung anderer laster."

Dr. Ulrich Krafft, Pfarrer zu Ulm, gab 1503 eine ganze

Sammlung Fastenpredigten im Druck heraus über den „gaystlichen streyt, dareyn sich aynn jeder christen mensch die zeyt seines lebens ritterlichen sol üben". Er redet darin die Gemeinde gleich an als „ir lieben ritter und kriegsknecht". Wie unser gütiger Hauptmann Christus wider den Feind alles menschlichen Geschlechtes gestritten hat, so sollen auch wir „streytten und uberwinden die drei feindt, das sind dein aigen blut und flaysch, die welt und der böss geist". Geduld ist unsere Wehre, unser Schild Christi Leiden. So sollen wir mit unserm Hauptmann „einreytten in den angstlichen kampf". In der 35. Predigt wird dann nochmals ausführlich geschildert, „wye ein jeglicher kriegsmann zum streyt soll gewappnet seyn".

Die Schilderung der einzelnen Ausrüstungsstücke des christlichen Ritters spielt überhaupt eine grosse Rolle. Anschaulich führt sie uns Friedrich von Hennenberg vor in seinem niederdeutschen Gedichte aus dem letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts „Die geistliche Rüstung",[1] indem er sich gleichsam vor den Augen des Lesers von Kopf bis zu Fuss einhüllt in das geistliche Gewaffen. Eine schwere Heerfahrt steht ihm bevor:

Ach god, eyne herevard schal ick varen.
God sulven mote my bewaren
Uppe die reyse, de ick te,
Dat my de leyde duvel fle!
Dat my de duvel nicht beslyke
Des help my Maria, konninghynne ryke!

(Also das „Beschleichen" des Teufels fürchtet er, gerade wie auf Dürers Stich der Teufel an den Ritter von hinten heranschleicht.) Wie der „rouer Jurian" (St. Georg) wünscht er sich zum Streite zu rüsten, denn es gilt

«Wedder den leyden duvel unghehur» (V. 72).

Das Kreuz Christi ist das Schwert, der Schild ist

. . «na goddes marter ghestalt,
De benympt deme duvel al sine walt».

Aber weder Schwert und Schild, noch Harnisch und Helm, Beinschienen und Handschuhe genügen ihm als Schutz, auch sein

[1] Jahrbuch des Ver. f. niederdeutsche Sprachforschung IX, 1883, 55-59.

Schutzengel und alle Heiligen müssen ihn noch in den geistlichen Streit begleiten, denn

«Ich vrochte [= fürchte] sere der duvel hâd» (V. 134).

In den Schlussversen kommt die Sehnsucht nach Erlösung aus dem Streite, nach dem Lande des Friedens in rührenden Worten zum Ausdruck.

So schallen also aus Schrift und Predigt, Gebet und Lied die Töne des geistlichen Streites in die Welt hinaus. Gern bezeichnet man sich selbst als einen geistlichen Ritter, so der damals berühmte Tübinger Mathematiker Stöffler (Zucker S. 88), oder wendet diesen Titel als hohe Ehrung für andere an, so Jacob Wimpheling, der dem um 1496 verstorbenen Basler Scholastiker Heynlin von Stein ein besonderes Lob ausstellen will mit den Worten: „Wie ein mutiger Glaubensritter stand er stets gerüstet im Streit und focht manchen harten Strauss aus“.[1]

In der eben genannten Dichtung des Friedrich von Hennenberg wie in manchen andern Quellen der Zeit findet man eine so eigenartig realistische Weiterspinnung des paulinischen Gleichnisses von den Waffen und der Rüstung des geistlichen Ritters, dass man den Eindruck hat, da müsse noch ein anderer Vorstellungskreis hereinspielen, aus dem man fort und fort neue Anregungen schöpfte. Ich vermute, dass dies die gleichzeitig sich entwickelnde Gedankenwelt vom Idealbilde des weltlichen Ritters ist, die sich ebenfalls in allegorischen Dichtungen der gleichen Zeit zu krystallisieren beginnt, jene romantische Verherrlichung des Rittertums, wie sie nach verschiedenen Vorläufern des 15. Jahrhunderts schliesslich am Beginne des 16. Jahrhunderts im „Theuerdank“ Kaiser Maximilians ihre monumentale Verkörperung fand. Auch der Ritter Theuerdank hat sich mit drei Feinden herumzuschlagen, die in ihm selber lebendig sind, Fürwitz, Unfall und Neidelhart. Für die bedeutungsvolle Auslegung der einzelnen Waffen und Rüstungsstücke des Ritters, wie sie, durch die paulinische Quelle von vornherein veranlasst, in der Litteratur über den geistlichen Ritter mit Vorliebe gehandhabt wird, findet sich eine ganz überraschende Paral-

[1] De arte impressoria 23.

lele aus der weltlichen Ritterdichtung in dem „Chevalier délibéré“ des Olivier de la Marche, der 1488 in französischer und niederländischer Sprache erschien. Hier kämpft der Ritter im Harnisch „Pouoir“ mit dem Schwerte „Coraige“, der Tartsche „Bon espoer“ und der Lanze „Aventurer“ auf dem Rosse „Vouloer“ gegen den Feind Tod.[1]

Die ganze Zeit war eben erfüllt von Gedanken an das Rittertum weltlicher wie geistlicher Art und der Höhepunkt liegt, wie schon aus den Jahreszahlen der angeführten Quellen zu ersehen ist, gerade in den letzten Jahrzehnten des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts.

Nunmehr können wir auch recht gut beurteilen, wie Erasmus von Rotterdam, als er sich im Jahre 1497 an die Ausarbeitung seines Handbüchleins des christlichen Ritters machte, nicht ein neues geflügeltes Wort zu prägen brauchte, sondern an eine durch die deutsche Mystik längst volkstümlich gewordene Vorstellung anknüpfte, einen Titel wählte, der gerade damals die beste Einführung bedeutete, die er seinem Buche zu geben vermochte. Dass seine Schrift von den zahlreichen vorreformatorischen Bearbeitungen dieses Thema's die bedeutendste gewesen sein muss, erhellt wohl — abgesehen von der überragenden geistigen Grösse des Verfassers — aus der Thatsache ihrer ungeheueren späteren Verbreitung. Aber in den Grundgedanken und den Hauptbestandteilen fand ich, soweit ich das ohne allzugrosse Zersplitterung der Arbeitskraft festzustellen vermochte, keinen wesentlichen Unterschied zwischen der Schrift des grossen Rotterdamer Gelehrten und den vorhergehenden und gleichzeitigen volkstümlichen Fassungen des gleichen Gegenstandes, stellenweise sogar wörtliche Herübernahme ganzer Gedankenfolgen aus der mystischen Volkslitteratur. Bis zum Beginn der Reformation tritt daher auch die lateinisch geschriebene Schrift nicht sonderlich hervor, wie Erasmus in der oben zitierten Briefstelle selbst beklagt. Dass sie dann mit einem Male so ungeheure Aufnahme findet, 1520 in's Deutsche

---

[1] Die französ. Ausgabe mit den interessanten Holzschnitten hrsgb. von Friedrich Lippmann in der Bibliographical Society 1898, die niederdeutsche Uebersetzung von J. Bolte in der Tydschrift vor nederl. Taalkunde, Jahrgang 1893 p. 309. —

und dann in viele andere Sprachen übertragen wird, verdankt sie zweifellos ihrer polemischen Haltung gegen die Werkheiligkeit der mittelalterlichen Kirche, gegen die Pfaffenwirtschaft und das äusserliche Wesen des Gottesdienstes. Der reformatorische Grundcharakter, der sie vor anderen gleichzeitigen Bearbeitungen gleichen Namens auszeichnete, wurde jetzt erst sozusagen entdeckt.



Abb. 1. Titelbild zu Erasmus' Handbüchlein des christlichen Ritters, gezeichnet von Urs Graf Deutsche Ausgabe, Basel 1520.

Dürers Stich kann sehr wohl völlig unabhängig von Erasmus entstanden sein. Es gibt auch zu denken, dass in der von Urs Graf illustrierten deutschen Uebersetzung von 1520 (Basel, Adam Petri) die Bilder auch nicht die entfernteste Erinnerung an Dürers, — damals sicher schon weit bekannten — Stich verrät, was doch auffällig wäre, wenn die Zeitgenossen wirklich Dürers Schöpfung als eine direkt von der Schrift des Erasmus angeregte oder doch wenigstens als eine ohne die Kenntnis jener Schrift nicht verständ-

liche Darstellung betrachtet hätten. Hier die Abbildung des Graf'schen Titelbildes, wie es sich in der deutschen Ausgabe von 1520 vor der Vorrede und dann noch einmal Seite 100 am Schluss der 22 Regeln für den christlichen Ritter abgedruckt findet.

Die 3 übrigen Textbilder jener Ausgabe illustrieren nur einzelne Abschnitte des Buches und haben ebensowenig etwas mit dem Dürerstiche zu thun. Auch in spätere illustrierte Ausgaben der Schrift des Erasmus ist, soweit ich nachprüfen konnte, eine Nachbildung des Dürerstiches oder eine auch nur mittelbar davon abgeleitete Illustration nicht eingedrungen. Dass der Ritter bei Urs Graf zwischen dem Teufel auf der einen Seite, einem (hier von einem Engel) emporgehaltenen Stundenglase auf der anderen Seite erscheint, ist nicht etwa ein von Dürer's Stiche übernommener Gedanke, sondern geht auf die beiden Schöpfungen gemeinsamen Vorbilder des 15. Jahrhunderts zurück.

Denn das dürfte wohl das Wichtigste bei dieser ganzen Untersuchung sein, dass es dem Verfasser geglückt ist, neben den litterarischen volkstümlichen Quellen des Dürerstiches auch k ü n s t l e r i s c h e V o r l ä u f e r desselben zu entdecken. Ob es nun gerade die sind, die Dürer unmittelbar bei seiner Schöpfung vorgeschwebt haben, ist Nebensache, genug schon, wenn wir erkennen, dass Dürers Reiterbild nur die reifste und vollendetste Frucht eines weitverzweigten Baumes ist, dessen Wurzeln in der mystischen Volkslitteratur ruhen und dessen Zweige gebildet werden von den religiösen Holzschnittbildchen und illustrierten Flugblättern des ausgehenden 15. Jahrhunderts.

Es wäre ja auch ganz unnatürlich, wenn jene Zeit nicht dazu übergegangen wäre, das Zeitideal, den christlichen Ritter, auch im Bilde dem Volke nahe zu bringen. Ging doch damals bildliche und gedruckte Belehrung durchaus Hand in Hand; es war selbstverständliches Erfordernis, dass ein Volksbuch seine Gedanken zugleich auch in begleitenden Holzschnitten dem Leser klar machte. Darin war die Tradition des Mittelalters, welches die bildende Kunst als Vermittlerin für den des Lesens Unkundigen benutzt hatte, noch zu frisch. Und die eben damals neuerfundenen bezw. vervollkommneten Vervielfältigungsverfahren hatten die Bilderfreude doppelt gesteigert, ähnlich wie in unserer bilderfreudigen Zeit nach

den überraschenden Fortschritten der Vervielfältigungsmittel ein Buch ohne Bilderschmuck zu den Ausnahmen gehört.

Die eine mir bekannt gewordene vor- Dürerische Darstellung des christlichen Ritters befindet sich in einem Quartbüchlein, das, soweit ich nachkommen konnte, nur in ganz wenigen Exemplaren uns erhalten geblieben ist. Es ist auch ein „Handbüchlein des christlichen Ritters“, eines von, wie wir annehmen dürfen, wohl vielen ähnlichen, die damals die Gedanken über die geistliche Ritterschaft in volkstümlicher Weise zusammenfassten und die geistliche Rüstung in Wort und Bild vor Augen stellten. Gerade die am meisten gelesenen Schriften sind ja von jeher der Gefahr völligen Verschwindens am meisten ausgesetzt gewesen. Von dem in Rede stehenden Büchlein kennt Hayn wenigstens zwei Auflagen, von 1494 und 1499.[1] Sein vollständiger Titel lautet: „Der Fusspfadt tzuo der ewigen seligkeyt, diss büchlein genant ist, Der uns gewysen wirt durch einen geystlichen ritter, mit auslegung und beteutungen weltlichs gewere und wapen“. In der Litteratur scheint es bisher nur beachtet bei Geffcken[2] und kurz erwähnt bei Bolte.[3] Auf 29 Blättern mit 25 eingedruckten Holzschnitten behandelt das zu Heidelberg erschienene Heftchen, ein anspruchsloses billiges Volksschriftchen, die ganze geistliche Ritterschaft. Ausgehend von der mehrfach erwähnten Stelle Hiob 7, 1, dass „des menschen leben nit anders ist dan ein ritterschafft hie uff erden“, ermahnt es den Leser, ein christlicher Ritter zu werden. Denn wie ein weltlicher Ritter für kurze Zeit tapferen Kampfes hoch geehrt wird, „also würt ein yeglicher mensch erhöhet und geeret von dem hymlischen könig mit allem hymlischen here, der do fleisiglichen viechtet (ficht) und streytet wider seynen geystlichen veint, den bösen geyst, seyn eygen fleysch und die welt.“ Darnach werden nun alle Teile der Ausrüstung des Ritters ausführlich beschrieben und jedes Mal durch beigesetzte Abbildung erläutert: das Ross (die Sinnlichkeit), das der Ritter durch Sattel, Sporen, Zaum in der Gewalt haben soll, Koller, Schurz, Haube,

---

[1] Hayn 7401 und 7402 Panzer, Annalen I, 211 u. 239.

[2] Der Bildercatechismus des 15. Jahrhunderts. 1. Die zehn Gebote. Leipzig, 1855. S. 157.

[3] Der düdesche Schlömer S. 35* Anmer. 3. Ihm verdanke ich auch den Hinweis auf dies Schriftchen.

Schild, Lanze, Schwert, Dolch u. s. w. u. s. w., und natürlich jedes Mal in Verbindung gebracht mit geistlichen Begriffen. Im 16. Kapitel sehen wir dann den geistlichen Ritter, noch nicht völlig gerüstet, zu Ross. Um ganz gewappnet zu sein bedarf er



Abb. 2. Der christliche Ritter von 1494.

vor allem als Panzer der „angeltugend“ „Prudentia“, denn er muss vorsichtig zu verstehen suchen, was hinter ihm liegt, nämlich die Sünden seines bisherigen Lebens, und was vor ihm liegt, nämlich 1. sein natürlicher Tod 2. das jüngste Gericht 3. die Höllenpein 4. die Freude des ewigen Lebens. Nachdem die

Ausrüstung vollendet ist, wird er uns dann am Schlusse des Ganzen in voller Rüstung vorgeführt, mit offenem Visier (wie auf Dürers Stich), die rechte Hand kampfbereit am Schwertgriff. (Siehe Abb. 2). Die Schlussworte lauten: „Der mensche wellcher angethon wirt mit diessen obgeschriben geistlichen wapen und tugenden und würfft von ihm die werck der finsterniss, das ist die sünd, also auch an vil enden berürt ist, der wirt und möcht on allen zweyfel widersteen seynen geistlichen veynden unnd auch ritterlichen besteen inn dem streyt dyss kurtzen gegenwertigen lebens und gekrönet werden mit der kronen des lebens. dar zu helff uns gott und sandt Jörge. Amen. — Getruckt zu heidelbergk. Anno 1494 [1]

Hier ist die Darstellung des christlichen Ritters noch ganz mit dem Texte verbunden und an's Buch gefesselt. Es spricht aber nichts gegen die Annahme, dass man auch vor Dürer schon dazu übergegangen sein wird, eine so volkstümliche Vorstellung als ein vom Buche, wenn auch noch nicht vom Texte, gelöstes Einzelblatt auszusenden. Ich kann als Beleg dafür auf ein zweites Blatt verweisen, das sich in einem Exemplare wenigstens glücklich bis auf unsere Zeit hindurchgerettet hat, ein grosser bunt ausgemalter Holzschnitt, vom Jahre 1488 [2] im Münchner Kupferstich-Cabinet,[3] wahrscheinlich in Dürers Heimatstadt [4] entstanden. (Siehe Tafel IV und V). Dieser Holzschnitt hat ausserdem für uns das grosse Interesse, dass er gerade den Kerngedanken des Dürerstiches zum Ausdruck bringt, den Gedanken, durch welchen sich Dürers Schöpfung von den gleichzeitigen vielbeliebten Totentanzbildern und Kämpfen einzelner Menschen mit dem Tode so energisch abhebt, nämlich das verächtliche Vorüberreiten an Teufel und Tod. Gerade für dies unerschütterliche Gottvertrauen, dieses beinahe hochmütige Ignorieren der beiden Schreck-

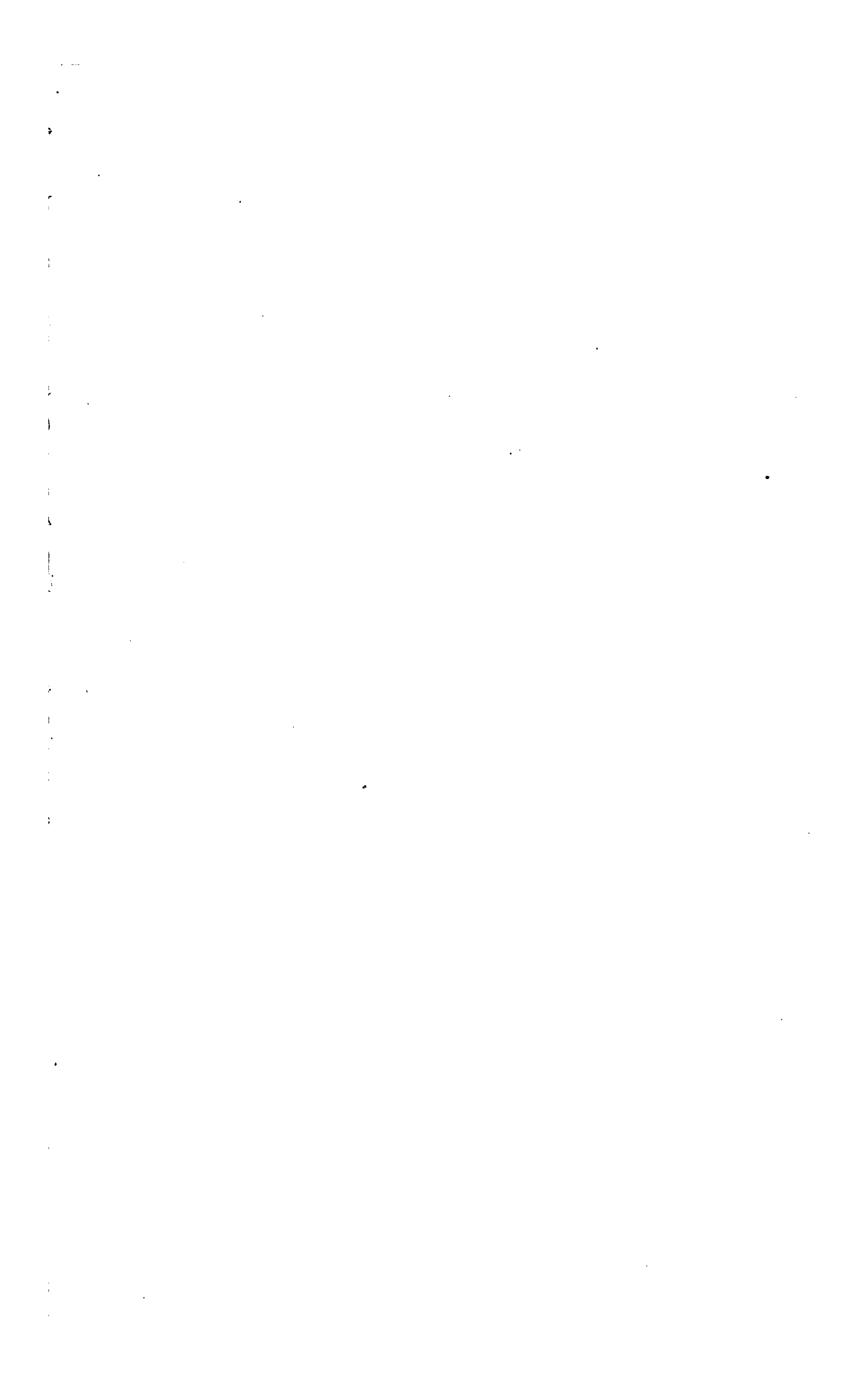
---

[1] Ich benutzte das von der Göttinger Bibliothek freundlichst zur Verfügung gestellte Exemplar. Die Ausgabe von 1499 konnte ich nicht auftreiben.

[2] So oder 1480 oder 1489 wird die Zahl an dem Bildstock auf der Brücke zu entziffern sein.

[3] Dessen Verwaltung ich auch an dieser Stelle für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen meinen verbindlichen Dank sage.

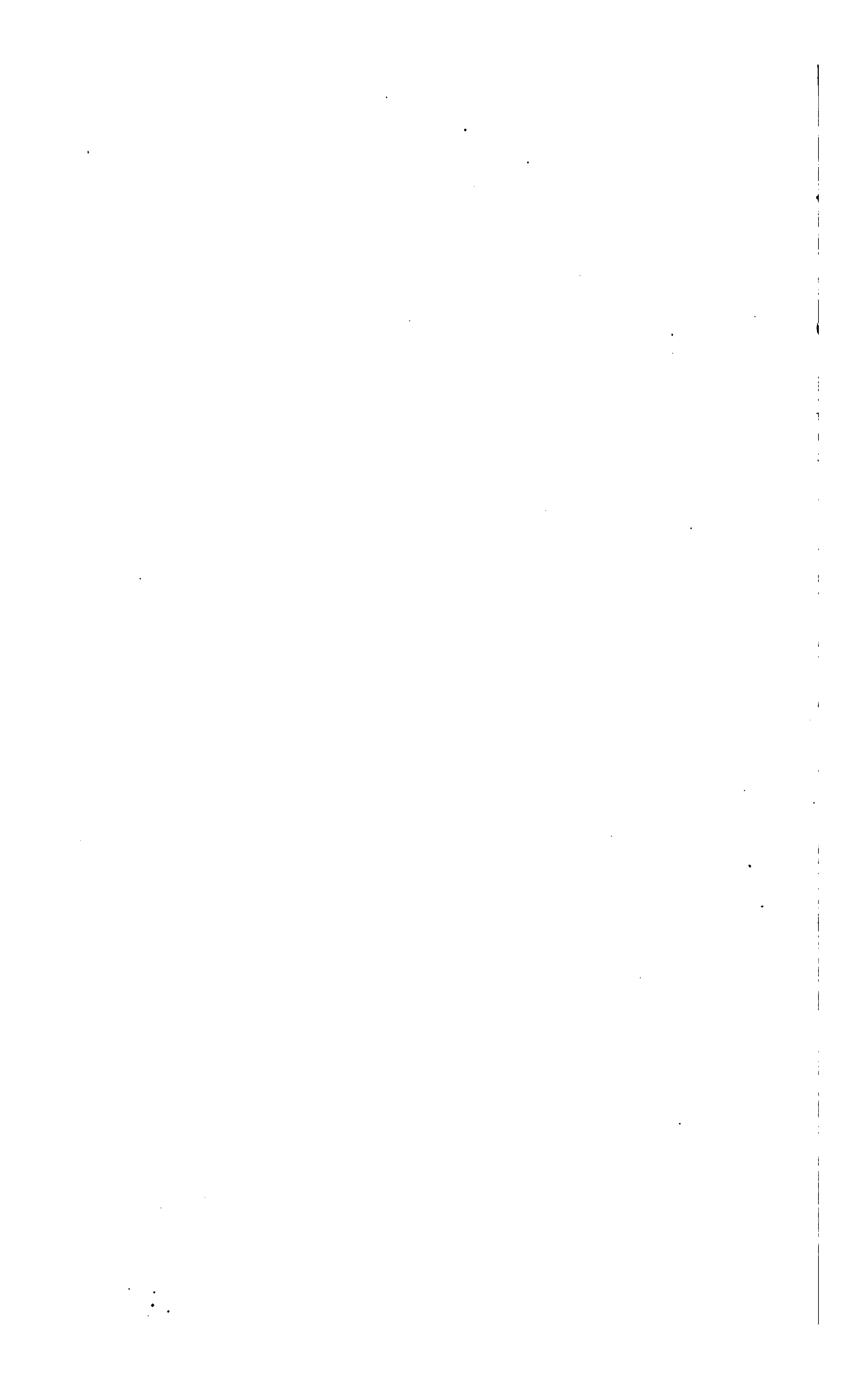
[4] Oder in Bamberg. Vgl. W. S. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. II, 247 No 1861.





Spiegel der vernunft
Sieh über dich pilgram dem sel ist gepildet nach got
Du solt hye puess than vnd gantz halten seine gepot
Hoffe vnd glaub in yn so will er dir geben
hye gnad vnd nach diser zeyt das ewig leben.
Sich hinter dich pilgram vnd gedencke doran.
Was guets dir got vnd dein nechster hat gethan.
O bedencke was du darumb zu than schuldig pist.


Sych für dich pilgram hye plybestu nicht.
Du muest sterben vnd für das lest gericht.
Vnd waist nit wann wie wo vnd wohyn darnach.
Darumb so schick dich darzu allzeyt vnd tag.



gestalten, trat uns in der geistlichen Litteratur, die wir soeben zusammen überschaut haben, bisher noch keine so ganz zwingende Parallele entgegen, wenigstens keine, die es in der Beziehung mit der Stelle aus Erasmus Handbüchlein an Klarheit und Bestimmtheit hätte aufnehmen können, wenn auch vereinzelte Klänge der Art verschiedentlich an unser Ohr schlugen und der Gedanke selbst in der Regel im Hintergrunde stand.

Nun jener Holzschnitt, von dem die nebenstehende Lichtdrucktafel eine nur wenig verkleinerte Nachbildung giebt, stellt zwar nicht den christlichen Ritter dar, wie er verächtlich an Tod und Teufel vorüberzieht, wohl aber den christlichen Pilger in genau derselben Auffassung. Der Pilger war aber in jener Zeit eine ganz verwandte und fast ebenso beliebte Allegorie, eine Einkleidung fast genau derselben Gedanken, wie man sie in das Thema vom christlichen Ritter hineinzulegen beliebte. Bücher über die christliche Pilgerschaft, Hinweisungen auf den Pilgerstand des menschlichen Lebens, Ausdeutungen der einzelnen Ausrüstungsstücke des Pilgers sind in der mystischen Volkslitteratur und in den Predigten des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts fast ebenso häufig, wie die über die geistliche Ritterschaft. Wie der volkstümlichste Prediger der Zeit, Geiler von Kaisersberg, über die christliche Ritterschaft gepredigt hatte, so auch über die „christliche Pilgerschaft". Im Jahre 1494 erschienen die Predigten über dieses Thema nach Aufzeichnungen seiner Zuhörer zu Augsburg im Druck unter dem Titel „Der Pilger", in erweiterter Fassung dann als „christenlich bilgerschafft zum ewigen vaterland" zu Strassburg 1510 und Basel 1512, reich illustriert mit Holzschnitten von Urs Graf, ein Werk, das noch mehrmals aufgelegt wurde und grosse Verbreitung gewann. Dies nur ein Beispiel aus der reichen Pilgerlitteratur jener Jahrzehnte.

Die Verwandtschaft jener Holzschnittdarstellung von 1488 mit Dürers Stich ist überraschend. Voll festen Gottvertrauens schreitet der Pilger auf der Brücke des Lebens vorwärts. In die Schrägbalken derselben stehen seine Lebensstufen von 5 zu 5 Jahren eingegraben. Des Pilgers Stossgebet lautet (auf dem Spruchband über seinem Haupte)

O her du warst, pist gnädig mir,
Dein will gescheh, hilff mir zu dir.

Mit gefalteten Händen schaut er auf zu dem Engel, welcher ihn auf die Inschrift des Bildstockes verweist: „Lieb got (von gantzem) gemüth und deinen nächsten als dich, wilt du leben ewiglich.“ Von hinten hat sich der Teufel an den Pilger herangeschlichen (wie in dem Gedichte Friedrichs von Hennenberg an den Ritter), er zerrt ihn am Mantel und zeigt ihm, um ihn verzagt zu machen, höhnisch die Sünden seines vergangenen Lebens, dargestellt durch Habsucht, Trunksucht, Spielwut, Eitelkeit, Streitsucht, Wollust. Dieser Gedanke kehrt in dem Heidelberger Büchlein, bei Geiler und bei Erasmus wie auch sonst in der mystischen Volkslitteratur mehrfach wieder, dass der Teufel dem Menschen den Mut zum Weiterschreiten auf dem rechten Wege benehmen will durch Hinweis auf seine Sündenlast. So ist auch das Einblasen des Teufels zu verstehen auf dem oben abgebildeten Holzschnitte von Urs Graf. Aber der Pilger kümmert sich nicht um ihn, ebensowenig um den Tod, der ihn mit gespanntem Bogen am anderen Ende der Brücke erwartet. Da dieser für das Emporhalten der Sanduhr — wie bei Dürer — keine Hand mehr frei hat, so hat der Künstler eine grosse Schlaguhr oberhalb des Knochenmannes aufgehangen.

Wie eng in der ganzen mystischen Volkslitteratur diese Vorstellungskreise untereinander und mit der bildenden Kunst zusammenhängen und ineinander übergehen, zeigt uns ein Blick auf die übrigen Zuthaten des vorliegenden Pilgerbildes. In jenem Heidelberger Schriftchen vom christlichen Ritter, in welchem wir einen directen Vorläufer von Dürers Gewappnetem kennen lernten, heisst es, wie wir uns erinnern[1]: Der Ritter solle bedenken, was hinter ihm liege, nämlich die Sünden seines bisherigen Lebens, und was vor ihm liege, nämlich 1. sein natürlicher Tod, 2. das jüngste Gericht, 3. die Höllenpein, 4. die Himmelsfreuden. Die Sünden des bisherigen Lebens erkannten wir bereits in der Scene des äussern Kreises hinter dem Teufel, das jüngste Gericht ist hinter der Gestalt des Todes dargestellt, die Qualen der Hölle (nebst Fegefeuer) sehen wir in dem 3. Bilde unten, die Himmelsfreuden in der 4. Scene oben ganz ausführlich und eindringlich vor Augen gestellt.

---

[1] Uebrigens unter Berufung auf S. Bernhard, auf den diese Zusammenstellung bereits zurückgeht.

Die Engel des Gerichtes, mit Posaunen in der Hand, machen den Pilger auf diese 4 Scenen noch besonders aufmerksam, ebenso die gereimten Beischriften, die jede dieser 4 Scenen erläutern: „Sich hinter dich, pilgram, — für dich, — unter dich, — über dich, — etc. — Das alles ist wie eine Illustration zu jener Stelle des Heidelberger Ritterbüchleins. Die Gesamtcomposition des Holzschnittes ist gedacht als eine Pilgerflasche, die an Stricken hängt, welche ihrerseits wieder von Spruchbändern umwickelt sind.

Der künstlerische Schritt von hier zu Dürers Stich ist unermesslich, der gegenständliche, inhaltliche nur klein. Alle wesentlichen Bestandteile sind beiden Blättern, dem Holzschnitte von 1488 wie dem Dürerstiche, gemeinsam: der voll festen Gottvertrauens seines Weges ziehende Vertreter des menschlichen Geschlechtes, der sich nicht kümmert um den von hinten heranschleichenden Teufel, der ihn verzagt machen will wegen seiner Sündenlast, noch um den lauernden Tod mit der Uhr, den er keines Blickes würdigt. Die Schrecken der Hölle auf dem Holzschnitte sind bei Dürer zusammengeschrumpft in den hässlichen Molch, welcher zwischen den Hufen des Rosses dahinkriecht, die Himmelsburg ist bei ihm zu einer wirklichen Veste auf steilem, schwer ersteiglichem Felsen geworden, umflossen von reinem Himmelslicht. Durch finstere Schluchten führt den Ritter sein Pfad dorthin. Selbst die Toten, welche auf dem Holzschnitte von 1488 in ihren Gräbern unter der Brücke offen daliegen, getroffen von den Pfeilen des Todes, umgeben von modernden Gebeinen, fehlen bei Dürer nicht; wir finden sie angedeutet in dem Totenschädel auf dem Baumstumpfe vor den Hufen des Rosses.

Um das Gegenständliche an Dürers Stich gleich hier vollends zu erledigen sei noch der Hund erklärt, welcher neben dem Rosse herspringt. Das ist das übliche Begleittier des Pilgrams in der mystischen Volkslitteratur der vorreformatorischen Zeit und bedeutet, wie uns ein eigener Abschnitt in Geiler's von Kaisersberg „christlich bilgerschafft“ erklärt, den göttlichen Eifer und Ernst, der den Menschen auf seiner gefahrvollen Fahrt durch dies irdische Leben begleiten soll, das himmlische Vaterland rüstig zu erstreben.

Auf dem Holzschnitte von 1488 fehlt dies Begleittier des

Pilgers merkwürdigerweise, dagegen treffen wir es auf anderen Pilgerdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts, fast regelmässig an. Auf dem Titelbilde zu Geilers „Pilgerschaft" sehen wir das Hündchen dem Pilger vorauf springen, der Himmelspforte entgegen.

Dürer, der grosse Tier- und besonders Hundefreund, gibt ja gern ein Hündchen als Begleittier dem Menschen bei, ich erinnere nur an den frühen Holzschnitt „Der Reiter mit dem Landsknecht" (B. 131), wo sein oft porträtiertes Löwenhündchen munter bellend neben dem Rosse herspringt. Hier aber handelt es sich um einen weit grösseren, mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Hund, in dessen verständnisvollem Blicke thatsächlich der Ernst der Situation sich wiederzuspiegeln scheint. Dass er keine belanglose Zuthat ist erhellt auch aus der Thatsache, dass auf all den drei Vorstudien, die wir zu dem Reiter besitzen (zwei in der Ambrosiana in Mailand, eine in Florenz, photographiert von Braun-Dornach), und die in erster Linie Proportionsstudien für das Ross darstellen, wie die eingezeichneten Maasse und Zahlen erweisen, jedesmal auch der Hund schon vorgezeichnet ist, während die Gestalten des Todes und Teufels noch fehlen. Er war also von vornherein als ein wesentlicher Bestandteil des Ganzen geplant.

Um auch die letzte Streitfrage zu erledigen, die sich an den Stich angeknüpft hat, erwähne ich noch, dass das S vor der Jahreszahl 1513 wohl weder „Sanguinicus" noch „Secundus" bedeuten soll, sondern einfach „Salus", wie es Dürer gelegentlich der Datierung seiner Werke beizufügen liebte, z. B. den Porträts der Tucher'schen Eheleute in der Weimarer Galerie und vielen seiner theoretischen Entwürfe. Vielleicht soll man auch lesen „Anno salutis" 1513. (Nicht unerwähnt will ich für alle Fälle lassen, dass jener Holzschnitt von 1488, dessen nahe Verwandtschaft mit Dürers Stich oben ausgeführt wurde, den Titel „Spiegel der vernunft" trägt. Doch glaube ich kaum, dass bei dem S Dürers an „Speculum" oder Spiegel zu denken sei.)

IV. KAPITEL.

Dürers künstlerische Leistung bei der Darstellung des christlichen Ritters.

Wir sahen im vorigen Kapitel Dürers gerade wegen der Tiefe der gedanklichen Erfindung so viel bewundertes Blatt inhaltlich wie künstlerisch herauswachsen aus der mystischen Volkslitteratur und den religiösen Flugblättern des 15. Jahrhunderts.

Ob jener Holzschnitt von 1488 und das im Text so nahe verwandte Heidelberger Ritterbüchlein von 1494 und 1499 nun gerade die Vorbilder gewesen sind, die Dürer bei der Schaffung seines Kupferstiches vorgeschwebt haben, lässt sich wohl kaum feststellen. Es können ja viele ganz ähnliche illustrierte Schriften und Einzelblätter existiert haben, von denen wir keine Kunde mehr oder noch nicht wieder besitzen. Warum soll es nicht auch schon Darstellungen des christlichen Ritters zwischen Tod und Teufel gegeben haben, so gut wie die des Pilgers zwischen Tod und Teufel die noch viel direkter zu Dürers Stich hinleiten, als jene beiden mir nun zufällig bekannt gewordenen Holzschnitte? Das Thema lag in der Luft und wenn man z. B. in der Gedichtsammlung Sebastian Brants [1] blättert, fühlt man deutlich, wie nahe schon in der Jugend unserm Dürer verwandte Darstellungen gebracht worden sein müssen.

So finden sich z. B. in der Ausgabe von 1498, die im Verlage von Bergmann von Olpe in Basel erschien, mehrere Gedichte, die das Verhältnis des Todes zum Menschen behandeln. Interessant ist darunter namentlich eines: „Wie sich ein Kriegsmann brüstet, der den Tod verachtet.“[2] Es handelt sich nicht um den christlichen Ritter, sondern um einen Landsknecht, — ein Thema, das ja auch Dürer mehrfach angeschlagen hat, so in dem nebenbei abgebildeten Holzschnitte von 1510 (Abb. 3), der ein Flugblatt zierte, zu welchem Dürer selbst ein langes Gedicht über Gottver-

---

[1] Den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Ludwig Kämmerer.

[2] Marcialis hominis tumultuariique militis et mortem contemnentis jactatio. Carmina varia conscripta a Seb. Brant, Basel 1498.

trauen gegenüber dem Tode verfasste (Lange-Fuhse 90—93) und in den Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians. Für uns ist die Auffassung in dem Gedichte Brants interessant, dass der Kriegsmann sich durch das Drohen des Todes absolut nicht in



Abb. 3. Dürer: Der Tod und der Landsknecht. Holzschnitt von 1510 (B. 132).

Furcht und Verwirrung bringen lässt. „Du nichtswürdiges Bild (imago), was drohst du mir mit Worten?" . . . beginnt das Gedicht. Dann weiterhin: „Längst habe ich dich verachten gelernt, deine grausamen und leeren Worte schrecken mich gar nicht."

Augenscheinlich ist das ziemlich lange Zwiegespräch zwischen Kriegsmann und Tod als Unterschrift unter ein Bild, vielleicht einen Holzschnitt eines fliegenden Blattes gedichtet.[1]

Dass Dürer diese Gedichte Brants gekannt oder wenigstens die dazu gehörigen Bilder gesehen hat, dürfen wir als sicher annehmen. Arbeitete er doch, wie wir jetzt wissen, von 1492—94 für eben jenen Verlag, in welchem Brants Gedichte erschienen, in Basel als Zeichner, ja jene Ausgabe von 1498 ist geziert mit einem Portrait von Brant, das der junge Dürer entworfen hat.[2] In wie nahe persönliche Beziehungen er zu Brant trat, ist ja ebenfalls seit der Veröffentlichung Daniel Burckhardts bekannt. Es wäre nicht zu verwundern, wenn man etwa bei einer Sammlung der Basler Flugblätter vom Ende des 15. Jahrhunderts, deren sich viele noch gar nicht verarbeitete z. B. auf der Züricher Bibliothek befinden sollen, auf Darstellungen stossen sollte, die uns noch viel deutlicher das Herauswachsen von Dürers Ritter Tod und Teufel aus dem allgemeinen Bilderschatze jener Zeit vor Augen führen.

Dasselbe kann aber auch auf die Nürnberger Bilderproduction zutreffen. Der Pilger-Holzschnitt von 1488 wird ja von Schreiber ohnehin nach Nürnberg oder Bamberg versetzt.

Es lag ja auch gar nicht in der Absicht Dürers, in seinen Kupferstichen und Holzschnitten etwas inhaltlich Neues zu schaffen. Die zahlreichen Madonnenbildchen und Heiligengestalten, die Passionsscenen und Legendenbilder, die Bauern- und Kriegerdarstellungen schuf er fast sein ganzes Leben hindurch als stets gangbare Absatz-Artikel, die von seiner Frau obendrein auf Märkten und Heiltumsfahrten feilgeboten wurden, wie wir aus seinen Briefen wissen. Auch die bisher nicht gedeuteten Allegorien entpuppen sich mehr und mehr als aus dem allgemeinsten Wissens- und Interessenkreise seiner Zeit herausgeboren. (Vgl. die Deutung

---

[1] Das folgende, über das Schachspiel des Todes, stand unter einem Fresko im Dominikanerkloster zu Strassburg, das uns in einem Kupferstiche des Bocaccio-Meisters erhalten geblieben ist. Auch die nachfolgenden Gedichte Brants sind augenscheinlich Erläuterungen zu Illustrationen, die mit dem Thema vom allgewaltigen König Tod zusammenhängen.

[2] Abb. bei Weisbach, Der Meister der Bergmann'schen Officin. Heft 6 dieser Studien, 1896 Abb. 14.

des Meerwunders von K. Lange, Grenzboten 1892.) Und dabei schloss er sich, wie alle Künstler seiner Zeit, ganz naiv an das an, was andere vor ihm geschaffen hatten, im Inhalt, und wenn es ihm gefiel auch in der Composition oder einzelnen künstlerischen Motiven, wie sie ihm gerade brauchbar erschienen. Das ist in Bezug auf den Anschluss seiner Passionsfolgen an die Schongauers, seiner Apokalypse an die Holzschnitte der Koburger'schen Bibel schon längst im Einzelnen nachgewiesen und allbekannt. Dieselbe Beobachtung lässt sich auch auf viele andere Blätter seines Werkes ausdehnen. Wir sehen nun, dass es auch auf solche Schöpfungen zutrifft, deren Volkstümlichkeit bisher noch bezweifelt wurde und die bisher als tiefste Offenbarungen seines erfindenden Genius, als sein persönlichstes gedankliches Eigentum gefeiert worden sind. Es ist eine, manchem vielleicht unbewusste, Abfärbung unseres allzu individualistischen Zeitalters, wenn wir den Maassstab, wie wir ihn im Zeitalter eines Böklin, Klinger, Thoma, Greiner an das künstlerische Schaffen anzulegen gewohnt sind, unbesehen übertragen auf eine Zeit, mit deren historischem Charakter sich ein solcher Grad von Individualismus einfach nicht verträgt. Hier liegt zweifellos eine gewisse Gefahr und ganz unnötige Erschwerung für die kunstgeschichtliche Forschung verborgen, — die sich übrigens auch auf anderen Gebieten historischer Arbeit zur Zeit bemerkbar macht.

Man thut Dürer und seiner Zeit einfach Unrecht, wenn man unsere modernen hochgespannten Begriffe vom künstlerischen und geistigen Eigentum zum Ausgangspunkte nehmen will. Dürers künstlerische Absichten gingen nach ganz anderer Richtung, wie wir gleich uns näher vergegenwärtigen werden. In den Gedanken und Vorstellungen wurzeln die Künstler jener Zeit ganz fest in der allgemeinen geistigen Verfassung. Noch war die Nachwirkung der mittelalterlichen Tradition mit ihrer Festigkeit und Umschriebenheit der Anschauungskreise äusserst mächtig. Was der Kunst jener Zeit ihre innere Sicherheit und Stetigkeit verleiht, das ist ja gerade die Thatsache, dass die Künstler sich richten nach den praktischen Aufgaben und Anforderungen der jeweiligen Gegenwart. Die Stoffe werden dem Künstler fertig und vielfach auch schon in gefestigter Form entgegengetragen, die Aufgaben werden ihm gestellt, und seines Amtes ist es nun, diese Aufgaben zu durchdringen

und seinem persönlichen Geschmacke entsprechend künstlerisch abzuwandeln und auszugestalten, je nach dem Maasse seiner Fähigkeiten, immer aber nur soweit, dass sie auch in neuer künstlerischer Fassung den Zeitgenossen ohne weiteres verständlich blieben.

Das ist alles nichts Neues und es wäre nicht nötig, sich so lange bei diesen Erörterungen aufzuhalten, wenn man nicht gerade in diese Schöpfung Dürers, die von jeher mit Vorliebe zum Maassstab für sein künstlerisches Vermögen gewählt worden ist, gerade in neuester Zeit wieder eine solche Menge Ungereimtheiten hineinindividualisiert hätte. Für die Beurteilung der Melancholie im nächsten Kapitel möchte ich zugleich diese Gesichtspunkte festgehalten wissen.

Dass das Gesetz ganz naiver Herübernahme künstlerischer Gedanken aus den Werken der Vorgänger oder Mitlebender neuerdings auch für Meister wie Raffael und Michelangelo erhärtet worden ist, daran sei nur beiläufig erinnert. Es gibt wirklich zu denken, ob die modernen Begriffe von geistigem und künstlerischem Diebstahl für die Entwicklung der Kunstforschung wie auch der modernen Kunst zum Segen geworden sind.

Und sollte denn wirklich Dürer etwas von seiner künstlerischen Grösse einbüssen, wenn wir nun wissen, dass weder das Thema seines Reiters von ihm erfunden zu werden brauchte, noch die Gestalt des gewappneten christlichen Ritters selbst samt seinem Hunde, noch das furchtlose Vorbeireiten an Tod und Teufel, ja dass selbst die Stimmung unerschütterlichen Gottvertrauens, die über dem herrlichen Kunstwerk von 1513 ausgebreitet liegt, in den künstlerischen und litterarischen Vorläufern des 15. Jahrhunderts schon anklingt? Ich meine das Gegenteil ist der Fall. Nun erst vermögen wir ganz gerecht zu würdigen, was Dürer in diesem Blatte künstlerisch geleistet hat, welche Fülle gewaltiger Gestaltungskraft von ihm ausgeströmt ist, und wie dadurch, nicht aber durch Hereinziehung neuer Gedanken, die grosse gedankliche Vertiefung erreicht worden ist.

Dürer hat als der erste, aus den durch Beischriften und umständliche Belehrungen erläuterten Holzschnittbildern der alten Zeit ein wirkliches Kunstwerk geschaffen, das auf sich selber steht, das alles aus sich selbst heraus erklärt und sagt, ohne das

mittelalterliche Spruchband und weitläufigen erläuternden Text darunter zu Hülfe nehmen zu müssen. Dass ihm dies als dem ersten gelungen ist, das können wir nach Maassgabe seiner übrigen künstlerischen Thätigkeit mit aller Bestimmtheit behaupten. Auch jene Darstellungen, die Sebastian Brant bei seinen obenerwähnten Gedichten vorlagen, trugen noch, wie aus dem Wortlaute klar hervorgeht, Beischriften. Dürer tritt mit dem festen Programm in die Kunst ein, die volkstümliche Bilderwelt wo es irgend geht zu befreien vom Texte, das Bild als ein selbständiges Kunstwerk herauszuschälen aus den engenden Fesseln des Wortes. Durch ihn erst wird die Blockbuchkunst wirklich zu Grabe getragen. Den festen Willen, die Kunst in neue Bahnen zu lenken, hat er ja in seinen Schriften mit aller Energie bekundet.

Er erreicht das in diesem Falle durch eine solche Conzentration des Gedankens, durch eine solche Verfeinerung und Vertiefung der Charakteristik, wie sie vor ihm höchstens Schongauer, sein grosser heimlicher Lehrmeister, in seiner Macht gehabt hatte. Das Verhältnis von Illustration und Text das 15. Jahrhundert hindurch bis auf Schongauer und Dürer zu untersuchen wäre eine ebenso nötige als dankbare Aufgabe.

Die zweite grosse That besteht in dem Schaffen einer einheitlichen künstlerischen Stimmung. Auch dieser Gedanke ist erst durch ihn hineingetragen worden in die oberdeutsche Schwarzweisskunst seiner Zeit. Sicherlich ist Dürers Reiter die erste rein malerische Auffassung dieses Thema's gewesen, die erste Verkörperung dieses Gedankenkreises die als Kunstwerk genossen sein wollte.

Und dann machen wir uns nur einmal klar, welche Fülle künstlerischen Nachdenkens dazu gehört hat, die auseinandergefalteten Einzelheiten und das Nebeneinander, wie wir sie in den litterarischen Quellen oder etwa auf jenem Holzschnitte von 1488 antrafen, zusammenzufassen in eine einheitliche Handlung. Bewunderungswürdig sind in dieser Beziehung vergleichsweise schon die Anläufe, die der junge Dürer in den Bildern zur Apokalypse nimmt. Hier in dem Meisterwerke der reifen Mannesjahre, dem Reiter von 1513, sehen wir ihn auf der Höhe dieses künstlerischen Vermögens. Welch virtuose Uebertragung breiter mittelalterlicher Vorstellungen und Scenen in die natürlichsten

und einfachsten Dinge, — des Himmels mit der Dreieinigkeit und den Schaaren der Engel in das Stückchen natürlichen Himmel, das oberhalb der Felsen sichtbar wird, der Schrecken der Hölle in einen hässlichen Molch, der hingestreckten Toten in einen Totenkopf, des unkünstlerischen zwecklosen Zielens des Todes in ein einfaches Drohen mit dem Stundenglase —, überall eine Uebertragung des Symbolischen in's Natürliche, Einfache, Ungesuchte, Selbstverständliche, und doch welch kolossale Steigerung gerade des symbolischen Gesamteindruckes durch diese Vereinfachung! Alle wahrhafte Kunst ist ihrer Natur nach einfach. Der Meister, der es fertig gebracht hat, die breitspurige Prosa der ausgetretenen spätmittelalterlichen Kunst umzugiessen in ein solch knappes, formenvollendetes, einheitliches, in sich geschlossenes Gedicht, der verdient unsere Bewunderung womöglich in noch höherem Maasse, als wenn er ohne alle Vorbilder fertig aus seinem Eigenen heraus jenes bewunderungswürdige Kunstwerk geschaffen hätte. Der siegreiche Kampf gegen die Last der Ueberlieferung ist schwerer, als ein ungestörtes Neuschaffen. Wieder möchte ich verweisen auf den künstlerischen Werdeprozess der Apokalypsenblätter aus den kindlichen Holzschnitten der Koburger'schen Bibel heraus. Es liegt etwas Imponierend-Gesetzmässiges in dem künstlerischen Werdegang Albrecht Dürers.

Noch eines lehrt uns diese Untersuchung: Die deutsche Reformation hat ihre Kraft gezogen aus der deutschen Mystik. Das ist ja immer mehr und mehr zu allgemeiner Anerkennung gelangt. Aus ihren Anhängern bilden sich die ersten Kerntruppen der Kämpfer für die neue Lehre. Wie viel verdankt Luther selbst dieser volkstümlichen religiösen Mystik der vorausgehenden Jahrzehnte. Die „Theologia deutsch", ein Musterbild dieser vorreformatorischen Geistesrichtung, hat er dem deutschen Volke sogleich nach der Auffindung durch den Druck zugänglich gemacht.

Auch wenn wir nicht urkundlich aus einem Briefe Christoph Scheurls wüssten, dass Dürer zu jenem Kreise dem offiziellen Kirchentum gegenüber freiheitlich gesinnter, mystisch gestimmter Gläubigen gehörte, die sich in den Jahren vor der Reformation in Nürnberg um Johann Staupitz, Luthers bekannten väterlichen

Freund, und den Prediger Wenzel Linck gesammelt hatten, — die „sodalitas Staupitziana" —, aus der ganzen Art seiner Kunst, aus der Wahl der von ihm am liebsten und immer wieder behandelten religiösen Gegenstände würden wir schon den Schluss ziehen müssen, dass Dürer zu jenen mystisch gestimmten, der Reformation vorarbeitenden Frommen gehörte. Wer mit 24 Jahren als erstes monumentales Hauptwerk die Illustration der Apocalypse in riesengrossen Tafeln in Angriff nimmt, dann als Lebensthema immer und immer wieder die Passion Christi behandelt, der zeigt dadurch schon deutlich genug, wohin ihn die innere Magnetnadel weist. Männer aus dem Kreise jener Nürnberger Mystiker waren es, die ihm künstlerische Aufträge gaben, denen wir unter seinen Porträts begegnen, die zu seinen Freunden zählten. Die Auswahl der Volksschriften, die im Verlage seines Pathen Koburger erschienen, ist auch lehrreich dafür, in was für mystisch durchtränkter Luft der junge Dürer aufwuchs. Nun sehen wir, dass er als gereifter Mann gerade in einem seiner Hauptwerke die Kunst seines Grabstichels in den Dienst dieser Ideen gestellt hat. Mehr noch als alle äusseren Beweise für die getreue Anhängerschaft Dürers an Luther und die reformatorische Bewegung, die von der objectiven Forschung ja in immer erdrückenderer Zahl und Wucht herbeigeschafft werden,[1] sprechen solche innere Beweise für jeden, der hören will, eine nicht misszuverstehende Sprache, wohin Dürer seiner ganzen inneren Entwicklung nach gehörte. Und diese Entwicklung vollzieht sich mit solcher Stetigkeit, — Gesetzmässigkeit möchte man sagen —, dass es für jeden, der Verständnis für innere Entwicklung hat, ausgeschlossen ist, eine solche Natur habe am Abend ihres Lebens sich selber untreu werden können wie sein Freund Pirkheimer und Erasmus von Rotterdam. Es ist ein wichtiges und interessantes Stück Zeitanschauung und persönlicher Weltanschauung, was aus Dürer's Meisterwerke Ritter Tod und Teufel zu uns spricht.

---

[1] Vgl. vor allem die neuerlichen trefflichen Beobachtungen von Kalkoff im Repertorium f. Kunstwissenschaft XX, 443 fg., und die frühere Arbeit von Zucker «Dürers Stellung zur Reformation», Erlangen 1886. Jetzt alles zusammengefasst in der neuen Dürerbiographie von Zucker, Halle 1900, Kap. 16.

IV. KAPITEL.

Melancholie und Hieronymus im Gehäus — ein alter Gegensatz in neuer Form.

Dürers Ritter Tod und Teufel haben wir in der bisherigen Untersuchung kennen gelernt als eine neue, als die künstlerisch vollendetste Verkörperung eines Zeitideales, das schon seit Generationen dem deutschen Volke wohl vertraut war. Da liegt die Vermutung nahe, dass auch die beiden im folgenden Jahre in der gleichen Grösse und gleichen künstlerischen Ausführung geschaffenen Blätter Melancholie und Hieronymus auf den gleichen Abnehmerkreis berechnet waren und dass mithin auch ihre Entstehung zurückzuführen sein könne auf volkstümliche ethische Vorstellungen, wie sie in den Jahrzehnten vor der Reformation im deutschen Volke lebendig waren. Ihr Sinn muss von der Oberfläche des allgemeinen Denkens und Empfindens jener Jahre abzuschöpfen sein, so gut wie der des Reiters.

Mehr noch als beim Reiter hat man aber von jeher gerade bei der Melancholie in schier unergründliche Tiefen der Phantasie hinabsteigen zu müssen geglaubt und hat einen solchen Berg gelehrten Schuttes über den klaren Quell Dürerischer Redeweise aufgeschüttet, dass man von seinem melodischen Rauschen fast nichts mehr vernimmt. Es ist der Melancholie so ergangen, wie Raffaels „Schule von Athen" und der „Disputa": Man hat dem Künstler so viel Gelehrsamkeit aufgepackt, dass man nun gar nicht mehr den Mut hat, an ganz Einfaches und Naheliegendes zu denken.

Suchen wir einmal jetzt alles zu vergessen, was über die Melancholie und ihren frommen Partner und ihr gegenseitiges Verhältnis und beider Verhältnis zum christlichen Ritter seit Jahrzehnten Gelehrtes und Geistreiches geschrieben worden ist. Wir wissen aus Dürer's eigener Feder, dass die beiden mit der gleichen Jahreszahl versehenen, gleich grossen Stiche zusammen gehören, dass die Melancholie das erste, der Hieronymus das zweite Blatt bildet, und dass sie, wie die künstlerische Betrachtung uns schon lehrte, augenscheinlich als Gegenbilder gedacht sind, — zunächst in der Beleuchtung. Das genügt als Ausgangspunkt.

Was vermögen sie uns noch weiter von selbst zu sagen? Dass es sich bei beiden um wissenschaftliche Thätigkeit handelt. Die Frauengestalt hält einen Zirkel in der Hand, ein Buch liegt auf ihrem Schooss, am Boden steht neben vielen anderen Geräten ein Schreibzeug, der Knabe neben ihr ist mit Schreiben beschäftigt. Der heilige und wegen seiner Gelehrsamkeit berühmte Kirchenvater ist ebenfalls mit Schreiben beschäftigt.

Wir können weiter folgern, dass die von der Frau betriebene wissenschaftliche Thätigkeit trotz ihrer Vielseitigkeit und mannigfaltigen Hilfsmittel nicht zu befriedigen scheint. Denn in dumpfem Brüten sitzt sie da, das tief beschattete Haupt schwer aufgestützt, die Augen mit unverkennbar schwermütigem Ausdruck in's Leere gerichtet. Würden wir nicht durch einen Wust gelehrter Definitionen irre gemacht sein, so würden wir im Hinblick auf die Beischrift „Melencolia“ keinen Augenblick zögern, diese Frauengestalt als die leibhaftige Melancholie = Schwermut zu erklären, wozu die unheimliche unsichere Beleuchtung der ganzen Scene vortrefflich passt.

Das Forschen des gelehrten Heiligen andererseits muss entschieden glücklich und zufrieden machen und Sonnenschein in Herz und Haus bringen, denn alles um ihn atmet Behagen und Frieden und sonnige Wärme. Eifrig sitzt der Alte, von seinem Heiligenschein beglänzt, über seine Arbeit gebeugt. Hund und Löwe liegen behaglich schlummernd, es ist als schwebte ein Friedensengel über dem ganzen Raume.

Welcher Art die wissenschaftliche Thätigkeit des gelehrten Kirchenvaters ist, braucht man nicht lange zu fragen. Das Kruzifix auf dem Tische, der Weihwasserkessel in der Wandnische zwischen den Fenstern, das „Memento mori“, der Totenschädel, auf dem Fensterstock, der Rosenkranz an der Wand sagen uns zur Genüge, dass der heilige Bewohner sich nur mit der Erforschung göttlicher Weisheit beschäftigen kann. Gewiss arbeitet er an seiner Bibelübersetzung, der Vulgata, dem Werke, das ihn vor allem bekannt und berühmt gemacht und ihm den Heiligenschein eingetragen hat.

Welches Wissen durch die Beigaben der schwermütigen Frauengestalt angedeutet werden soll ist schon schwerer zu erraten. Da aber alle Hindeutungen auf religiöses und theologisches

Forschen fehlen, so kann man jedenfalls zunächst das Eine sagen, dass es sich nur um weltliche Wissensgebiete handeln kann.

Es ist doch verwunderlich, dass noch keiner der vielen Erklärer von diesen einfachsten Erwägungen ausgehend den Gegensatz zwischen geistlichem und weltlichem Wissen, zwischen Theologie und profaner Gelehrsamkeit, zwischen göttlicher und menschlicher Weisheit bis auf Dürer verfolgt hat. Man würde auf diesem Wege die beiden vielgedeuteten Blätter ganz zwanglos an das Ende einer langen Entwicklungsreihe haben stellen können. Denn der Gegensatz zwischen geistlichem und weltlichem Wissen war zu Dürers Zeit schon uralt, die Einteilung des gesamten Wissensstoffes in zwei scharf geschiedene Hälften, in die „literae divinae", die göttlichen Wissenschaften, und die „litterae seculares", die weltlichen Wissenschaften, seit einem vollen Jahrtausend im Brauch und allgemein bekannt. Wir finden sie schon bei Cassiodorius (477—575), dem Berater der Ostgotenkönige. Vom ihm übernahm sie Isidor von Sevilla (um 600), der Vater der mittelalterlichen Scholastik, und durch ihn wurde diese Zweiteilung canonisch für das ganze Mittelalter und weit darüber hinaus. Denn noch Melanchthon steht völlig auf diesem Boden, und erst ganz allmählich im Laufe des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss des Humanismus und der Reformation verwischte sich die Scheidelinie.

Nicht als ob nun Dürers beide Blätter einfach eine Illustration zu diesem mittelalterlich-scholastischen Teilungs-Gedanken wären. Dürer war kein Scholastiker und schuf nicht seine herrlichsten Blätter für die absterbende scholastische Welt, die zu seiner Zeit im Volke längst keinen Boden mehr hatte, sondern für das frisch pulsierende Volksleben, und bei religiösen Themen, wie wir am „Reiter" sahen, für die mystisch-religöse Stimmung der Laienkreise. Hätte er einfach den mittelalterlichen Gegensatz zwischen göttlicher und menschlicher Weisheit darstellen wollen, so würde er über das eine Blatt „Theologia" über das andere „Philosophia" geschrieben haben. So aber schreibt er „Melencolia" über das eine und lässt das andere unbenannt. Wir sehen also, der Gedanke muss tiefer liegen. Aber als historischer Ausgangspunkt zu der Deutung der beiden Blätter kann uns jener scholastische Gegen-

satz sehr wohl dienen und wird uns sicherer zum Ziele führen, als wenn wir nun wieder irgend eine neue selbsterdachte Theorie zu Grunde legten. Und dass dieser Weg der richtige ist, wird uns noch von vornherein durch einen besonderen Umstand bestätigt: Dem heiligen Hieronymus erschien im Jahre 374 ein Traumgesicht, das ihn bewog, feierlich und gänzlich der Beschäftigung mit den „litterae seculares“ zu entsagen, um sich fortan nur noch der Erforschung der göttlichen Weisheit zu widmen. Daher galt dieser Heilige von jeher als der eigenste Vertreter der „litterae divinae“ im Gegensatze zu den „litterae seculares“. Wie volkstümlich gerade dieser dritte aus der Reihe der „4 grossen Kirchenväter“ zu Dürers Zeit war, ersehen wir ja schon aus der Thatsache, dass Dürer ihn ausser auf jenem Stiche vom Jahre 1514 noch fünf Mal in volkstümlichen Blättern verewigt hat, in Holzschnitt, Radierung und Kupferstich. Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass auch der älteste Holzschnitt Dürers, der überhaupt zum Abdruck gelangt ist, einen Hieronymus im Gehäus darstellt. Es ist jene kindliche Illustration aus der Basler Gesellenzeit, die der Ausgabe des Hieronymus, Basel 1492, als Titelbild diente.[1] Das Traumgesicht aber, welches den Heiligen zur Abkehr von den weltlichen Wissenschaften veranlasste, wurde gerade zu Dürers Zeit in volkstümlichen Schriften immer wieder erzählt. (Vgl. dazu unten Kap. 7.)

Für die Erklärung des Gegenbildes dieses allbekannten Vertreters der göttlichen Wissenschaften, für die Melancholie, dürfen wir also getrost von dem Begriff der weltlichen Wissenschaften ausgehen, müssen uns aber klar zu machen suchen, was man im Mittelalter und zu Dürers Zeit unter weltlichen Wissenschaften verstand. Die Entwicklung und Wandlung dieses Begriffes im Laufe der Jahrhunderte ist höchst interessant.

Das gesamte profane Wissen wurde bei Beginn des Mittelalters eingeteilt in sieben Teile, die man in gefestigtem Schema schon aus dem hellenistischen Altertume und aus Terentius Varro, dem Zeitgenossen Cicero's, übernahm. Es sind dies: G r a m m a t i k, R h e-

---

[1] Abb. bei W e i s b a c h, der Meister der Bergmann'schen Offizin 1896 und bei Daniel B u r k h a r d t, Dürers Aufenthalt in Basel 1892 S. 24.

torik und Dialektik, — die etwa seit dem 9. Jahrhundert n. Chr. zusammenfassend das „Trivium“, der Dreiweg, genannt werden, — dann Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik, das spätere „Quadrivium“. Der eigentliche Vermittler dieses Schemas, zugleich die Quelle für die in allen Jahrhunderten beliebte künstlerische Darstellung dieser „sieben freien Künste“, war Marcianus Capella (1. Hälfte des 5. Jahrhunderts), der in seinem „Satyricon“ die Hochzeit des Mercur mit der Philologie durch das Auftreten der sieben freien Künste verschönern lässt. Dieses unzählige Male abgeschriebene Haus- und Handbuch mittelalterlicher Gelehrsamkeit, das „auf der Grenzscheide zweier Welten stehend, von dem letzten Wiederschein antiken Lebens und der Morgendämmerung der neuen theologisch-scholastischen Periode seltsam beleuchtet wird“,[1] hat die Siebenzahl für die profanen Wissenszweige canonisch gemacht. Genau so finden wir sie dann wieder bei Isidor und all den mittelalterlichen Encyklopädisten, und in der weltlichen Dichtung durch den „Roman de la rose“ hindurch bis zum Weisskunig und Theuerdanck. Unschwer lassen sich die Abzeichen verschiedener freien Künste auf Dürers Melancholie erkennen. Bei der grossen Zahl der dort dargestellten Gegenstände sehen wir aber sofort, dass wir mit der Siebenzahl allein nicht auskommen. Forschen wir daher zunächst der Ausgestaltung jenes mittelalterlichen Gedankenkreises noch etwas weiter nach.

Mit der Einteilung des gesamten profanen Wissens in die Siebenzahl der freien Künste ist man von Anfang an nicht recht ausgekommen. An der heiligen Zahl grundsätzlich zu rütteln wagte man nicht, dazu hatte das Mittelalter zu grossen Respect vor überkommenen Formen und Systemen. Aber man half sich, indem man das, was hier nicht unterzubringen war, als eine Art

---

[1] J. v. Schlosser, Beitr. zur Kunstgesch. aus den Schriftquellen des frühen M. A., Wiener Sitz. Ber. 1890, 123 S. 128. — Für die nachfolgenden Ausführungen zu vergl. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie (1867). Ferner Fritz Baumgarten «Die 7 freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters», im «Schauins-Land» 1898. Als eine vortreffliche zusammenfassende Studie ist der Aufsatz von J. v. Schlosser zu nennen: «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», Jahrb. der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVII (1896).

Anhang hinzufügte. Schon Varro hatte in seinen neun Büchern der „Disciplinae“ nach den sieben freien Künsten als achte die Medizin, als neunte die Architektur behandelt. Ebenso treten diese beiden bei Marcianus Capella mit auf, kommen aber der vorgerückten Zeit wegen nicht mehr zu Worte.

Mit der Zeit erweiterte sich dieser Anhang, so bei Alcuin, Rhabanus Maurus, Hibernicus exul, aber etwas willkürlich in der ersten Hälfte des Mittelalters. Das hohe Mittelalter mit seinem ausgesprochenen Sinn für Parallelismus beseitigte jede Willkür, indem es als Ergänzung zu den 7 freien Künsten ein Schema der sieben mechanischen Künste aufstellte und in diesem all die bisherigen Anhänge unterbrachte. Im Keime finden wir dies zwar schon bei Augustinus,[1] und Isidor von Sevilla,[2] doch scheint es zu allgemeiner Geltung erst gelangt zu sein durch Hugo von St. Victor († 1141), den grossen Lehrer von Paris,[3] dann durch die berühmte „Reductio artium ad theologiam“ des Franziskaner-Generals Bonaventura († 1274) und vor allem durch die grosse Universal-Encyklopädie des 13. Jahrhunderts, die zur Grundlage der ganzen sich von da an entwickelnden Laienkultur geworden ist, das „Speculum majus“ des Vincenz von Beauvais.

Diese sieben „mechanischen“ Künste sind: 1. Weberei (Lanificium) 2. Baukunst und alle Thätigkeiten mit Handwerkszeug (Armatura). 3. Schiffahrt, vielfach verbunden mit dem Handel (Navigatio, Mercatura). 4. Ackerbau (Agricultura). 5. Jagd (Venatio). 6. Medizin (Medicina oder Physica). 7. Oeffentliche Schaustellungen und Vergnügungen (Theatrica).

Diese Einteilungsweise der gesamten weltlichen Wissensgebiete

---

[1] De doctrina christiana II, 30: Artium etiam ceterarum quibus aliquid fabricatur, vel quod remaneat post operationem artificis ab illo effectum, sicut domus et scamnum et vas aliquod, atque alia hujus modi; vel quae ministerium quoddam exhibent operanti deo, sicut medicina et agricultura et gubernatio; vel quarum omnis effectus est actio, sicut saltationum et cursuum et luctaminum.

[2] In dessen zweiter grosser Encyklopädie «Von den Unterschieden der Dinge».

[3] In seiner «Eruditio didascalia».

in die beiden grossen Parallelreihen der sieben freien und sieben mechanischen Künste zieht sich dann durch das späte Mittelalter hindurch bis weit in Dürers Zeit hinein und noch darüber hinaus. An litterarischen Quellen aus Dürers Zeit nenne ich nur den schon oben im 2. Kapitel einmal erwähnten „Spiegel des menschlichen Lebens" von Rodericus von Zamora, der seit Steinhöwels deutscher Uebersetzung vom Jahre 1475 fortwährend neue deutsche und anderssprachige Ausgaben erlebte, und die „Margaritha philosophica" des Gregor Reisch, deren grosse Verbreitung uns ebenfalls bereits bekannt ist.

Dürer konnte also ohne weiteres auf das Verständnis der weitesten Kreise rechnen, wenn er eine Darstellung der vereinigten freien und mechanischen Künste schuf, deren Abzeichen ohnehin jedem vertraut waren, denn seit Jahrhunderten hatte die bildende Kunst immer und immer wieder diese Vorstellungskreise zur Anschauung gebracht. Darstellungen der Philosophie mit den sieben freien Künsten und ihren Hauptvertretern wird man vermutlich schon aus dem Denkmälerschatze der Antike mit samt dem ganzen Einteilungssysteme übernommen haben. Jedenfalls sind uns aus der im wesentlichen die Antike reproduzierenden karolingischen Zeit eine ganze Reihe Beispiele wenigstens litterarisch erhalten. Sowohl im Palaste Karls des Grossen zu Aachen, wie in der Kaiserpfalz zu St. Denis waren die sieben freien Künste mit ihren Vertretern in Wandgemälden verewigt. Auch von einem solchen Gemälde im Palatium des Klosters von St. Gallen haben wir Nachricht in einer poetischen Beschreibung des 9. Jahrhunderts. Eine wohl auch aus der Antike vererbte Liebhaberei der karolingischen Zeit war es, runde Tischplatten mit Bildern der Philosophie und der sie umgebenden sieben freien Künste zu bemalen. Bischof Theodulf von Orleans († 821) beschreibt uns ausführlich einen solchen Tisch und aus der Hinterlassenschaft Karls des Grossen sind deren mehrere bekannt. Von dieser Zeit an sind uns dann aus allen Jahrhunderten des Mittelalters zahlreiche Darstellungen dieses Thema's erhalten, deren ikonographische Zusammenstellung eine ganz dankbare Arbeit wäre.[1]

---

[1] Ausser den oben genannten Aufsätzen von Baumgarten und J. v. Schlosser sei noch verwiesen auf die Materialsammlung von Clemen, Zeitschr. d. Aachener Gesch. Vereins XI, 1889.

Als ein besonders interessantes Beispiel gebe ich hier das Rundbild aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg (1175—1180), welches uns in der Mitte die nach aristotelischer Lehre dreiköpfige Philosophia zeigt, umgeben von den Gestalten der sieben freien Künste und ihren berühmtesten Vertretern. Es ist eine ansprechende Vermutung Baumgartens, dass in dieser Federzeichung vielleicht die Nachbildung eines solchen bemalten runden Tisches erhalten ist, wie sie in karolingischer Zeit beliebt waren.

Von dieser Zeit an, namentlich seit dem 13. Jahrhundert (Vincenz v. Beauvais), sind uns dann immer zahlreichere Darstellungen dieses Bilderkreises aus allen Ländern des lateinischen Abendlandes erhalten in plastischen Gruppen, in Reliefs, in Glasmalereien, Miniaturen, Fresken, Stickereien, schliesslich in Holzschnitten und Kupferstichen. Mehr und mehr dringt dies scholastische Einteilungssystem auch in die Profankunst ein und gerade im 15. Jahrhundert und am Beginne des 16. Jahrhunderts ist dies Thema recht häufig, besonders in der deutschen Kleinkunst. Eine ganze Reihe Beispiele werden im weiteren Verlaufe der Untersuchung angeführt werden. Dass Dürer hier überall an allgemein Bekanntes anknüpfen konnte ist klar. Wichtiger aber noch ist für uns die Thatsache, dass auch die Gegenüberstellung der Theologie, der man des Parallelismus wegen 7 theologische Tugenden, — wo nötig auch 14 —, als Begleiterinnen beigab, zu der Philosophie mit den sieben freien Künsten, deren Reihe man gern, wo es der Raum gestattete und der lehrhafte Zweck erforderte, durch die Parallelreihe der im Range niedriger stehenden sieben mechanischen Künste ergänzte, schon seit 3 Jahrhunderten in künstlerischem Gebrauche war, als Dürer jene beiden Gegenbilder schuf.

Die ältesten mir bekannten Beispiele dafür bieten die Sculpturencyklen an einigen französischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts. Das werden wohl überhaupt die ältesten Denkmäler der Art sein, denn über das 13. Jahrhundert, die Blütezeit der Scholastik, wird diese Gegenüberstellung in der vollen scholastischen Ausgestaltung wohl kaum zurückreichen. Mehrere Thatsachen sprechen mir dafür, dass überhaupt diese Parallelstellung: die Theologie mit den 7 bezw. 14 Tugenden und ihren Vertretern einerseits, die Philosophie mit den 7 bezw. 14 Künsten

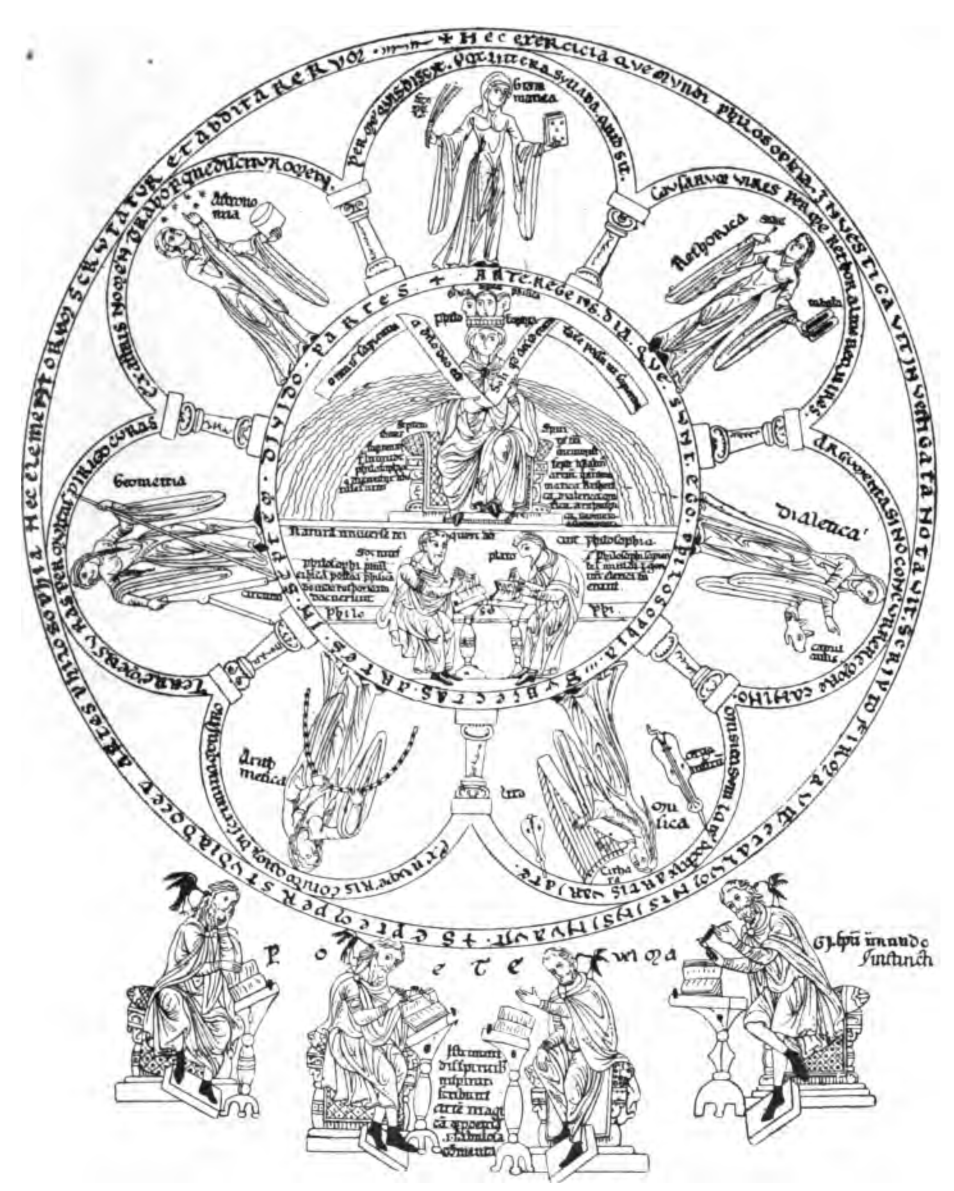


Abb. 4. Die Philosophie umgeben von den sieben freien Künsten und ihren Vertretern. Federzeichnung aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Nach Straub.)

und ihren Vertretern andererseits, künstlerisch zuerst in Frankreich ausgestaltet worden sein mag. Sassen doch auch die philosophischen Ausgestalter dieses Schema's meist in Paris oder wenigstens auf französischem Boden.

Leider sind gerade die französischen Cyclen noch nicht nach diesem Gesichtspunkte geordnet in bequemen Abbildungen der Forschung zugänglich gemacht, sodass ich lieber auf ein nahe verwandtes und zeitlich ihnen nahe stehendes italienisches Denkmal aufmerksam mache, dessen Parallelreihen jetzt durch die Bemühungen Schlossers,[1] so bequem zu übersehen sind, die Reliefs am Campanile des Domes zu Florenz, die auf Giotto, Andrea Pisano und deren Schüler zurückgehen. Hier sind die sieben freien Künste als weibliche Personificationen mit den kennzeichnenden Attributen dargestellt, ebenso die sieben Haupttugenden. Die sieben mechanischen Künste aber werden durch genrehafte Scenen verkörpert, zwischen denen die Gestalten besonders berühmter Erfinder erscheinen. Andere plastische Denkmäler gleichen Inhaltes und ungefähr der gleichen Zeit sind weniger übersichtlich: Die Reliefs am Marktbrunnen der Pisani zu Perugia befinden sich zur Zeit in Unordnung und die Kapitäle der Säulenhalle am Dogenpalaste zu Venedig sind mehrfach restauriert.[2] Da wenden wir uns lieber zu den übersichtlicheren Wandgemälden, wie sie namentlich in den Klöstern gelehrter Mönchsorden im 14. und 15. Jahrhundert uns mehrfach diesen Bilderkreis vorführen.

An erster Stelle wird man wahrscheinlich die Nennung des berühmten und allbekannten Freskencyclus in der spanischen Kapelle an S. Maria Novella zu Florenz erwarten, der jetzt endlich einmal ganz erschöpfend erklärt worden ist.[3] Gerade dieser aber ist weniger geeignet den Gegensatz klar zu machen, auf den es uns hier ankommt, obwohl wir auch hier die sieben freien Künste und sieben theologischen Tugenden als Gegenbilder gewahren, weil es sich hier als Hauptthema um die Verherrlichung des Thomas von Aquino und die Einordnung aller

---

[1] Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses XVII.
[2] Vgl. zu beiden den mehrfach genannten Aufsatz von Schlosser.
[3] Ebenfalls in dem genannten Aufsatz von Schlosser.

menschlichen Bethätigungen in das thomistisch-dominikanische Welt- und Lehrsystem handelt. Viel lehrreicher ist ein Vorläufer jenes Florentiner Cyclus, die Wandgemälde, die einst die Capella di S. Agostino bei den Eremitani zu Padua schmückten, gemalt von Giusto (14. Jahrhundert). Sie sind uns in einer ausführlichen Beschreibung Hartman Schedels erhalten geblieben. Neuerdings war Schlosser so glücklich, ihre mutmaasslichen Vorbilder in den Miniaturen zweier Handschriften zu entdecken.[1]

In strenger Symmetrie war auf der einen Seite die Philosophie mit den sieben freien Künsten und deren bedeutendsten Vertretern dargestellt, auf der andern Seite die Theologie mit den vier grossen Kirchenvätern, (zu denen bekanntlich auch Hieronymus gehört), mit anderen berühmten Kirchenlehrern und den sieben theologischen Tugenden. Ausführliche Beischriften erläuterten alle Einzelheiten.

In den Glasfenstern der Klosterbibliothek zu St. Albans in England sah man die Theologie dargestellt, daneben die Philosophie mit den sieben freien Künsten, die Jurisprudenz, Medizin und Landwirtschaft. Jedenfalls ist die Beschreibung unvollständig, denn an die Medizin und Landwirtschaft werden sich naturgemäss auch die andern mechanischen Künste angeschlossen haben.[2] Noch unvollständiger ist leider die Beschreibung des Glasfensterschmuckes der Bibliothek des Klosters Niederaltaich in Bayern, wo neben Theologie und Geschichte (?) die Astronomie, Physik (also eine der mechanischen Künste), Musik „und die andern philosophischen Disciplinen" dargestellt waren.[3] Diese Beschreibung zu ergänzen kann uns jetzt nicht mehr schwer fallen, zumal mit Hülfe des dritten nordischen Denkmales der Art aus dieser Zeit, — denn der Spätgotik gehören wohl alle diese Denkmäler an —, das uns leider auch wieder nur in einer Beschreibung, allerdings einer sehr ausführlichen von dem unermüdlichen Sammler Hartmann Schedel, erhalten ist. Das

---

[1] Abgebildet in dem Aufsatz im Jahrb. d. allerh. Kaiserh. XVII.

[2] Die Beschreibung nach dem Monasticum Anglicanum abgedr. bei Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte S. 317. Vgl. auch Jahrb. XVII, 84.

[3] Kuen, S. S. R. R. Historico monastico ecclesiasticarum, Ulm 1756 T. II, p. 87. Schlosser, Jahrb. S. 83.

sind die **Wandgemälde in der Bibliothek des Prämonstratenserstiftes zu Brandenburg,**[1] die ein nach den verschiedensten Seiten hin unschätzbares kulturgeschichtliches Denkmal des ausgehenden deutschen Mittelalters sein würden, wenn das neidische Schicksal sie uns gegönnt hätte. Die genrehafte Ausgestaltung der einzelnen Scenen macht es wahrscheinlich, dass diese Malereien nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sind.

Wieder sah man auf der einen Seite die Theologie als thronende Königin mit Scepter und dreifacher Tiara, umgeben von Kirchenlehrern und den 4 grossen Kirchenvätern, unter ihr den Brunnen des Lebens (wie auf dem Genter Altar), ihr gegenüber die Philosophie, ebenfalls mit Scepter, aber vor einem Pulte mit aufgeschlagenem Buche sitzend, umgeben von den sieben freien Künsten und ihren Vertretern, auf der dritten Wand aber als Anführerin der mechanischen Künste die Medizin und unter ihr die Weberei, Armatura, Schiffahrt, Jagd, Landbau, Theatrica, auf der vierten Wand die Jurisprudenz. Zahlreiche Genrescenen erläuterten sodann die Thätigkeitsgebiete aller dieser Künste.

Einen ganz leidlichen Ersatz für die verlorenen Wandbilder in der Brandenburger Klosterbibliothek bieten uns die zierlichen bunt ausgemalten Holzschnittillustrationen eines recht volkstümlichen Buches jener Zeit, des „Spiegels des menschlichen Lebens" von Rodericus von Zamora. Die Steinhöwel'sche Verdeutschung in der Augsburger Ausgabe von 1479 zeigt als Titelbild zu der Erläuterung der sieben freien Künste eine Gruppe von 7 gelehrten Männern mit den üblichen Attributen der Künste. Jede Kunst wird dann weiterhin am Beginn des ihr gewidmeten Kapitels noch einmal besonders durch ein Genrebild vor Augen geführt: Die Grammatik durch einen Lehrer vor der Schulklasse, die Musik durch einen Vorsänger mit Chorknaben, die Astronomie durch einen Lehrer, der Jünglinge im Gebrauch der Messinstrumente unterweist etc.

Ebenso geht der Beschreibung der sieben mechanischen Künste

---

[1] Unvollständig abgedr. von Alwin Schultz, Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. Bd. I, 35, neuerdings vollständig von Schlosser als Anhang zu dem vielgenannten Aufsatz im allerh. Jahrb. XVII.

ein gemeinsames Titelbild voraus, auf welchem wir sieben männliche Vertreter mit den Werkzeugen der betreffenden Thätigkeiten erblicken, während die Beschreibungen der einzelnen mechanischen Künste dann wieder durch genrehafte Einzeldarstellungen erläutert werden. Im zweiten Teile des Buches werden dann die theologischen Stände und Wissenschaften in Wort und Bild vorgeführt.

Solche genrehafte Bildchen für die einzelnen Künste zeigt auch der merkwürdige in Holzschnitt ausgeführte Reichsadler, welchen Burgkmair nach dem Programm des Celtes als Verherrlichung der Kunstpflege am Wiener Hofe schuf.[1] Neben der thronenden Philosophie mit den Abzeichen und einigen Personificationen der freien Künste (darüber ein Brunnen mit den 9 Musen) sehen wir in sieben Medaillons die Thätigkeiten der mechanischen Künste vorgeführt. (Gegenüber die sieben Schöpfungstage).

Wo es auf eine knappe Zusammenfassung der Hauptgedanken ankam liess man natürlich diese Genrescenen und nötigenfalls die mechanischen Künste überhaupt weg und beschränkte die Personenzahl. So zeigt uns das Titelbild der Margaritha philosophica von 1504 nur die Philosophie mit den sieben freien Künsten und ihren berühmtesten Vertretern Aristoteles und Seneca, oben aber als Vertreter der „Philosophia divina" die vier grossen Kirchenväter mit der Taube des heiligen Geistes.[2] (Abb. 5.)

Um ein italienisches profanes Denkmal der gleichen Zeit zu nennen sei noch verwiesen auf zwei bemalte florentinische Truhenwände in der Sammlung Wittgenstein-Wien, die uns einerseits die Philosophie mit den 7 freien Künsten, andererseits die Theologie mit den 7 theologischen Tugenden zeigen.[3] (Anfang des 16. Jahrhunderts.)

Dass also zu Dürers Zeit dieser Gedankenkreis in Wort und

---

[1] In der Albertina. Passavant III, 281, 120. Abb. bei Schlosser, allerh. Jahrb. XVII, 71.

[2] Wie zäh die antike Tradition in der Scholastik war, zeigt hier die Thatsache, dass das Kreisschema, welches wir schon oben im Hortus deliciarum und im 9. Jahrhundert bei Teodulf's Tische kennen lernten, selbst hier am Beginne des 16. Jahrhunderts noch wiederkehrt für die Philosophie mit ihren Töchtern.

[3] Vgl. Schlosser a. a. O. S. 34.



Abb. 15. Titelbild der Margaritha philosophica des Gregor Reisch. Strassburger Ausgabe 1504.

Bild jedem geläufig und jene Gegenüberstellung ohne weiteres verständlich war, bedarf wohl keiner längeren Ausführung mehr. Wie sehr aber die beiden Gegenbilder Dürers mitten in der grossen Kunstwelt jener Jahre stehen, möchte ich durch einen kurzen Excurs noch erweitern. Wir begegneten unter den aufgeführten Kunstdenkmälern zuerst bei den Brandenburger Wandgemälden der Medizin als einer Art selbständigen Führerin der mechanischen Künste, und ihr gegenüber sahen wir die Jurisprudenz d. h. die beiden Verkörperungen des römischen und des canonischen Rechtes, ebenfalls selbständig. Den philosophischen Einteilungsprinzipien des frühen und hohen Mittelalters entspricht das nicht. Da wird das Recht unter den freien Künsten untergebracht, — gewöhnlich bei der Rhetorik —, die Medizin, wie wir vielfach sahen, bei den mechanischen Künsten. Aber die Praxis war mächtiger. Es war ganz naturgemäss, dass sich diese beiden Wissensgebiete, namentlich seit dem Vordringen der Laienkultur vom 13. Jahrhundert an, so schnell entwickelten, dass sie notwendig den allgemeinen Verband sprengen mussten. Und zwar mag sich dies gerade bei der Aufstellung der Bücher in den Bibliotheksräumen zuerst fühlbar gemacht haben. Bald genug werden Medizin und Jura ihre eigene volle Wand zur Aufstellung beansprucht haben neben der der Gesamtphilosophie zugewiesenen Bücherwand. Damit ergab es sich von selbst, an jede der vier Wände über dem Büchergestell eine Allegorie des betreffenden Faches aufzumalen, also der Symmetrie halber vier gleichwertige Frauengestalten mit ihren Attributen und Vertretern, Sinnbilder der vier „Facultäten“, eher vielleicht noch, als die Scheidung des Wissens in 4 Facultäten an den Universitäten sich durchzusetzen vermochte. Der alte gemeinsame philosophische Ausgangspunkt aller weltlichen Wissenschaften ist aber an den Universitäten noch lange fühlbar geblieben in der Einrichtung, dass jeder Student der Medizin und der Jurisprudenz zuvor die „Artistenfakultät“, die philosophische, durchlaufen, vielfach sogar den „Magister der freien Künste“ absolvieren musste, ein Titel, der ja an manchen Universitäten noch heute besteht.

Auch bei den Beschreibungen der Bildercyclen von St. Albans, Niederaltaich und Brandenburg hat man das Gefühl, dass deren Verfasser die drei weltlichen Facultäten noch als eine Art Einheit gegenüber der ersten und höchsten Facultät, der Theologie, auf-

fassten, was gewiss auch äusserlich in der künstlerischen Darstellung zum Ausdruck gebracht war.

In der Bibliothek eines italienischen weltlichen oder geistlichen Fürsten der Renaissance wird die Medizin gern entbehrt worden sein und an ihrer Stelle die vierte Wand der idealeren Kunst der Poesie eingeräumt worden sein. Daher finden wir in der Bibliothek des Herzogs von Urbino, für welche Melozzo da Forli seine herrlichen Verkörperungen der sieben freien Künste schuf, als die vier Hauptfächer: Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Poesie. Genau so war die Einteilung in der Bibliothek des Papstes Julius II., der „Camera della Segnatura", welche Raffael im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mit den weltberühmten Verkörperungen dieser vier Wissenszweige schmückte: auf der einen Seite die Theologie mit ihren Vertretern, die sog. Disputa, ihr gegenüber die Philosophie, dargestellt durch die Vertreter der sieben freien Künste, die sog. „Schule von Athen", an der dritten Wand die Poesie (Apoll mit den 9 Musen und ihren Vertretern, der sog. Parnass) an der vierten Seite die Jurisprudenz (Oeffnung der Rechtsbücher). Wieviel ist in diesen Bilderkreis hineingeheimnisst worden und wie einfach erklärt sich alles, wenn man ein wenig die geschichtliche Entwicklung dieses Thema's überschaut. Mit eisernem Besen haben Wichhoff[1] und Schlosser[2] den ganzen spitzfindigen und humanistischen Deutungskram von diesen vor Gelehrsamkeit schier ungeniessbar gewordenen Schöpfungen hinweggefegt, haben nachgewiesen, dass die uralt scholastische Einteilungsmethode der Wissenschaften mehr Lebenskraft besessen hat, auch für die Blütezeit der Renaissance, als die Eintagsphantasien der Humanisten, und dass, — was für die unbefangene Würdigung auch der Dürerstiche recht wertvoll ist —, Raffaels geistiges Eigentum an diesen herrlichen Schöpfungen lediglich besteht in der Form, in der künstlerischen Gestaltung der uralt ehrwürdigen, unzählige Male schon in der vorhergehenden Kunst verkörperten Gedanken der mittelalterlichen Scholastik.

Dürers Gegenbilder der göttlichen und menschlichen Weisheit,

---

[1] Jahrb. der k. pr. Kunstsammlungen 1893.
[2] Jahrb. d. allerh. Kaiserh. XVII.

Hieronymus und Melancholie, sind auf demselben Baume der mittelalterlichen Wissenseinteilung erwachsen, wie Raffaels vielgepriesene Fresken der Stanza della Segnatura, und sind ebensowenig verständlich ohne Kenntnis dieses historischen Stammbaumes, wie jene. Wohl aber ist das geistige Eigentum Dürers an diesen Blättern grösser, als das Raffaels an seinen Fresken im Vatikan. Nicht nur in den Einzelheiten werden wir finden, dass Dürer weit unabhängiger der Ueberlieferung gegenübersteht, als der unter den Augen des Papstes und scholastisch geschulter Kleriker für eine Klerikerbibliothek schaffende Raffael, sondern der Kernunterschied ist der, dass Dürer die alte scholastische Form benutzt hat, um einen ganz neuen Gedanken hineinzugiessen, einen deutschen, einen religiösen Gedanken, ein Stück Weltanschauung der vorreformatorischen Zeit, von der allerdings am päpstlichen Hofe Julius II. nichts verlauten durfte. Dadurch werden die beiden schlichten Blätter in ihrer Art zu viel wertvolleren kulturgeschichtlichen, geistigen Denkmälern ihrer Zeit, als die drei Jahre vorher vollendeten Fresken Raffaels, die völlig im gedanklichen Rahmen der Ueberlieferung stehen, unberührt von der mächtigen geistigen Gährung, die jenseits der Alpen den Bann der Ueberlieferung eben in diesen Jahren zu sprengen sich anschickte.

Ehe wir aber diese letzten Vergleiche und Schlüsse ziehen, wollen wir kurz die Einzelheiten auf dem Stiche der Melancholie erklären, damit auch die, welche bisher noch zweifelnd der Entwicklung des historischen Stammbaumes jener „rätselhaftesten“ aller Dürerischen Schöpfungen gegenübergestanden haben, sich von der Richtigkeit der bisherigen Ausführungen überzeugen können. Unser Leitfaden wird dabei die alte Tradition in der Einteilung der weltlichen Wissenszweige sein. An Eines sei gleich erinnert: die Schilderung der intellektuellen Tugenden in Reisch's Margaritha philosophica liess sich, wie wir oben in Kapitel 1 erfuhren, so überraschend in Einklang bringen mit vielen der auf der Melancholie dargestellten Gegenstände. Der Grund dafür ist sehr einfach: Reisch hat sich bei der Schilderung der „Virtutes intellectuales“ auf's Engste angeschlossen an das seit Jahrhunderten übliche Schema der Beschreibung der freien und mechanischen Künste. Ganze Satzfolgen stimmen wörtlich mit den betreffenden Abschnitten bei Vincenz v. Beauvais, Hugo von St.

Victor und Isidor v. Sevilla überein. Das ist wohl auch eine Ermutigung für uns, uns auf dem richtigen Wege zu glauben, wenn wir nun der Erklärung von Dürers Melancholie das System der freien und mechanischen Künste zu Grunde legen.

VI. KAPITEL.

Erklärung der Dürerischen Melancholie in allen Einzelheiten und im Ganzen.

Auf dem Stiche „Melencolia“ führt uns der Künstler hoch hinauf über das Gestade des Meeres mit freiem Ausblick auf Himmel, Ufer und Meer. Zur Rechten erblicken wir einen gewaltigen Mauerblock, an dem oben weitergebaut wird, wie die aus der Tiefe heraufführende Leiter andeutet. Links ragt eine breite Grundmauer ein wenig über die Bodenfläche empor. Sie setzt sich als eine Art Stufe auf der andern Seite um den grossen Mauerblock herum fort. Auf dieser Stufe hat sich ein rätselhaftes Weib niedergelassen. Traumverloren starrt sie in's Leere. Mächtige Flügel und ein Kranz auf dem Haare verkünden uns, dass sie kein irdisches Weib ist. In scheinbar regellosem Durcheinander sind um sie her allerhand Gerätschaften aufgetürmt, die teils an dem Mauerblock lehnen und hängen, teils auf der niedrigen Mauer und dem Boden Platz gefunden haben, zwischen ihnen auch zwei lebende Wesen, ein schlafender Hund und ein geflügelter Knabe.

Von der bisher üblichen Darstellung der freien und mechanischen Künste weicht dieses seltsam zusammengedrängte Gewirr scheinbar weit ab. Am ersten würde man noch bei der geflügelten Frauengestalt an die bisherigen und gleichzeitigen Idealgestalten der Philosophie denken können. Aber gerade das wäre falsch. Lassen wir einmal vorerst die Deutung der Hauptfigur bei Seite, und sehen wir, wie weit wir an dem Faden der traditionellen Einteilung der weltlichen Wissenschaften durch dies verwirrende Labyrinth gelangen.

Wenn wir hier wirklich die Abzeichen der freien und me-

chanischen Künste vor uns haben, so muss die durch den geflügelten Knaben vertretene Kunst jedenfalls etwas Besonderes zu bedeuten haben, da der Künstler diese allein durch ein menchlisches Wesen — abgesehen von der Hauptperson —, zu verkörpern für nötig fand. Nun als Grundlage aller freien Künste und alles Lernens überhaupt, als „Eingangsthor zum Tempel aller Wissenschaft" galt von jeher die Grammatik. Hat sie doch auf dem berühmten Fresko in der spanischen Kapelle zu Florenz die Eingangspforte zur Wissenschaft leibhaftig neben sich und auf dem hier umstehend abgebildeten Holzschnitte aus der Margaritha philosophica schliesst sie mit mächtigem Schlüssel dem lernbegierigen Knaben den Turm der Wissenschaft auf. Dabei hält sie dem Knaben ein genau solches holzumrahmtes und mit einem Handgriffe versehenes Täfelchen hin, wie der kleine geflügelte Knabe auf Dürers Stich vor sich auf den Knien hat. Es ist eine Schreibtafel, mit Wachs ausgelegt. Wir können das mit aller Bestimmtheit daraus entnehmen, dass der Griffel, mit welchem Dürers Knabe schreibt, am oberen Ende eine Schaufel hat, wie sie zum Wieder-Glattstreichen des in das Wachs Eingeritzen benutzt wurde. In verschiedenen Altertümer-Museen Deutschlands sind solche Wachs-Schreibtafeln aus städtischem Besitze erhalten. Auch die Schüler-Schreibtafeln waren damals der Art. Man vergleiche nur beliebige Darstellungen aus der Zeit.[1] Auf dem Titelholzschnitt der Margaritha philosophica (oben S. 58) hält die Grammatik selbst eine solche Tafel in der Hand. Wird sie doch ohnehin am Ausgang des Mittelalters vielfach direkt identifiziert mit der Schreibkunst („ars scripturarum"), so in dem eben genannten Werke des Polydorus von Urbino und in Schedels Beschreibung der Brandenburger Bibliotheksbilder. Mit dem Erlernen des Schreibens begann eben von jeher jeder höhere Unterricht. In den Miniaturen der Ambraser Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, die Schlösser in dem oft genannten Aufsatze abgebildet hat,[2] reicht die Grammatica dem Knaben die Brust,

---

[1] Ich verweise noch auf die Illustration des Pseudoburgkmair in dem Werke «Von den Erfindern der Dinge» des Vergilius Polydorus von Urbino, Augsburger Ausgabe von 1537 Cap. 7, pag. XII.
[2] Allerh. Jahrb. XVII, Tf. IV.



Abb. 6. Die Grammatik schliesst dem Schüler den Turm der Wissenschaft auf.
Holzschnitt aus der Margaritha philosophica des Gregor Reisch, Strassburger Ausgabe von 1504.

am Arme des Kleinen aber hängt wieder jenes Täfelchen mit dem aufgeschriebenen Anfange des ABC, wie auf dem Holzschnitt aus der Margaritha philosophica. Würden wir einen Blick auf die Schreibfläche des Täfelchens bei Dürer thun können, wir würden zweifellos dort auch die Anfänge des ABC lesen. Ein oder mehrere lernende und schreibende Knaben sind in allen Jahrhunderten des Mittelalters auf den bildlichen Darstellungen die unzertrennlichen Begleiter der Grammatica.

Damit hätten wir also die Anführerin der sieben freien Künste herausgefunden. Die zweite, die immer eng mit der Grammatik verknüpfte Dialektik oder Logik, ist auch schnell gefunden. Sie durch eine lebhaft gesticulierende Person zur Anschauung zu bringen, wie das das Titelbild der Margaritha philosophica oder das Gruppenbild der freien Künste im „Spiegel des menschlichen Lebens“ und andere Darstellungen der Zeit thun, ging nicht an, sobald Dürer einmal darauf verzichtet hatte, nach dem Schema der bisherigen Darstellungsart jede Kunst durch eine besondere menschliche Gestalt zur Anschauung zu bringen. Da nun schon bei Terentius Varro und bei Marcianus Capella die Dialektik auftritt, wie sie Formeln auf eine Wachstafel schreibt, da sie ausserdem auf Denkmälern der verschiedensten Jahrhunderte oftmals schreibend dargestellt wird, — ich nenne als ein ganz frühes Beispiel den gemalten runden Tisch des Theodulf von Orleans († 821), als ein spätes die betreffende Darstellung in den Brandenburger Bibliotheksfresken, — da die Dialektik ferner im 15. und 16. Jahrhundert vielfach mit der Grammatik zusammen unter den Begriff der schreibenden Künste eingereiht wird, so war es das einfachste, auch sie als Schreibkunst darzustellen. Ganz richtig hat aber Dürer den Unterschied gegen die Grammatik kenntlich gemacht: Die Grammatik hat regelmässig einen schreibenden Knaben bei sich, darum wird sie durch einen solchen, der sozusagen ihr Attribut darstellt, vertreten. Die Dialektik aber hatte in der bisherigen Kunst keinen Begleiter sondern führte das Schreibzeug selber. Wir sehen darum auch nur ihr Attribut wiedergegeben, das Tintenfass, jener kleine einem Kreisel ähnliche Gegenstand zwischen der Kugel und dem schlafenden Hunde am Boden, der den Erklärern so viel Kopfzerbrechens verursacht hat. Er wird für keine der anderen Künste weiterhin in Anspruch

genommen werden, kann mithin ganz zwanglos nur für die Dialektik in Betracht kommen. [1]

Die dritte der freien Künste, die Rhetorik, hat im Laufe der Jahrhunderte eine Wandlung durchgemacht. Das Wesen der antiken Rhetoren war ja dem Mittelalter fremd. Den mit dem Schema der 7 Künste aus der Antike übernommenen Begriff der Rhetorik suchte man daher schon frühzeitig mit anderem Inhalte zu füllen, der dem mittelalterlichen Menschen verständlicher war. Da es nun doch um der Einheit des Systems willen recht wünschenswert war, ein so wichtiges Gebiet wie die Jurisprudenz in die sieben freien Künste einzugliedern, so finden wir schon bei dem Vater der mittelalterlichen Scholastik, bei Isidor von Sevilla, die Rhetorik in erster Linie als Lehrerin des Rechtes erklärt. Alkuin und Rhabanus Maurus setzen dann die Rechtskunde ohne weiteres in das Trivium mit ein, Karl der Grosse wünscht die Rhetorik nur zu erlernen wegen ihrer Bedeutung für die „quaestiones civiles", Hibernicus exul, der Dichter aus karolingischer Zeit, besingt die Rethorik als Lehrerin des „jus civile" und rechtskundige Geistliche heissen im Mittelalter geradezu „Rhetores". [2] Darum führt auch die Gestalt der Rhetorik auf dem Relief am Campanile des Florentiner Domes Schwert und Schild, auf dem sog. „Kartenspiel des Mantegna" Schwert und Helm.

Zu Dürers Zeit hatte sich die Jurisprudenz, wie wir oben sahen, schon aus dem allgemeinen Verbande der der Philosophie unterstellten Künste gelöst. So gut aber die Medizin von Dürer hier mit aufgenommen ist, wie wir nachher sehen werden, und zwar ganz schlicht mitten unter den mechanischen Künsten, so gut wird auch die Jurispru-

---

[1] Nicht unerwähnt will ich für alle Fälle lassen, dass hie und da der Hund als Begleittier der Dialektik auftritt. Auf dem Rundbild der sieben freien Künste im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg (S. 53) trägt die Dialektik einen Hundekopf in der Hand, und die Umschrift besagt: «Argumenta sino concurrere more canino». Selbst im 15. Jahrhundert fand ich noch ein Beispiel, «im Spiegel des menschlichen Lebens» (Augsburger deutsche Ausgabe von 1479, Cap. 34), wo ein Hund vor dem Vertreter der Dialektik liegt. Für einen Künstler wie Dürer passt aber diese mittelalterliche Symbolik nicht mehr. Der grosse Hund, der zu Füssen der Melancholie schlummert, ist der Vertreter der 5. mechanischen Kunst, der Jagd. Vgl. weiter unten.

[2] Vgl. Gabriel Meyer, die 7 freien Künste im Mittelalter. Jahresbericht der Lehranstalt zu Einsiedeln 1886 und 1887, S. 8 und 9 Anm. 1 und 6. Baumgarten a. a. O. S. 29 und Anm. 17 und 44.

denz (= Rhetorik) unter den freien Künsten vertreten sein. Zeigt doch auch die gleichzeitige Illustration der Margaritha philosophica bei der dritten freien Kunst eine Darstellung der Justicia an Stelle der Rhetorica (Buch 2, Tractat VIII): Schwert und Lilie gehen aus dem Munde der Frau hervor, „Justicia" steht auf dem Gürtel ihres Gewandes geschrieben und über ihr thront der Kaiser Justinian und hält ein Buch „Leges" empor. Auf dem Titelblatte des gleichen Werkes hält die Personification der Rhetorik eine gesiegelte Urkunde in Händen, also auch ein Hinweis auf juristische Thätigkeit. Auf Dürers Stich dürfen wir wohl die Waage, dieses vornehmste Symbol der Frau Justicia, hierfür in Anspruch nehmen. Sie ist oberhalb des Vertreters der Grammatik aufgehängt.

Damit wäre das „Trivium" erledigt. Wir kommen zum Quadrivium und hier zuerst zur Arithmetik. Dass Dürer diese erste Grundlage seiner Lieblingswissenschaft, der Mathematik, besonders hervorheben wird, darf man von vornherein annehmen. Ihr Attribut ist leicht zu erkennen und durch helle Beleuchtung merklich herausgehoben: die Zahlentafel die oberhalb der Frauengestalt in das Mauerwerk eingelassen ist. Es ist ein sog. „magisches Quadrat", dessen Zahlen in jeder Reihe senkrecht oder wagrecht oder in der Diagonale addiert jedes Mal die Zahl 34 ergeben Günther[1] teilt mit, dass über diese, eine Aufgabe aus dem Gebiete der Zahlenlehre darstellenden, Quadrate der Grieche Manuel Moschopulos (14. Jahrhundert) einen Traktat geschrieben habe, der im Abendlande wohl durch griechische Flüchtlinge nach dem Falle Constantinopels bekannt wurde. Dürer sei der erste, bei dem man der Kenntnis dieses Quadrates begegne. Doch seien seine Zahlen anders als bei Moschopulos, mithin eine selbständige neue Aufgabe. Zucker[2] fügt hinzu, dass im Orient noch heute ähnliche magische Quadrate bei den Zauberern im Gebrauch seien. Ich möchte die Frage aufwerfen, ob nicht vielleicht die Geschichte der magischen Quadrate sich noch über Dürer und Moschopulos

---

[1] Gesch. des mathemat. Unterrichts im deutschen Mittelalter bis zum Jahre 1525, Berlin 1887. (Bd. 3 der «Monumenta Germaniae paedagogica» hrsgb. v. Kehrbach) S. 35 Anm. und S. 356.

[2] Zucker, Dürer, Halle 1900 Anm. 91, 4.

hinauf verfolgen lässt. Es ist doch sehr zu beachten, dass schon bei Marcianus Capella (5. Jahrhundert), dessen Dichtung wir als die künstlerische Quelle für die Darstellung der sieben freien Künste im ganzen Mittelalter kennen lernten, die Arithmetik bei ihrem Eintritt in die Versammlung der Götter die mystische Zahl 717 darstellt. Ergab auch die Durchsicht der mir zugänglichen Darstellungen der Arithmetik aus den verschiedensten Jahrhunderten kein Resultat darüber, ob sich ähnliche Zahlenspiele schon vor Dürer in der bildenden Kunst finden, so braucht deswegen die Frage noch nicht als erledigt betrachtet zu werden. Bei Nisard[1] fand ich als die „Talismane" des grossen Paracelsus ähnliche magische Quadrate abgebildet, für jeden Wochentag ein anderes, den jedesmaligen Zahlen der grossen Sterne entsprechend, welche unter der Herrschaft eines jeden Planeten stehen. Bei dem Sonnenquadrat ergiebt sich z. B. in jeder Reihe die Zahl 111. — Dürer schuf gerade in jenen Jahren mit Stabius zusammen zwei Horoskop-Tafeln zur Berechnung der Tageslängen, Gestirne und Nativitäten.[2] Ich möchte vermuten, dass auch jenes magische Quadrat auf der Melancholie neben dem allgemeinen Begriffe der Arithmetik speziell astrologische Zwecke andeuten soll. Die Glocke darüber hängt so nahe dabei, dass sie augenscheinlich mit zu der Tafel gehört.[3] Das verstärkt die Vermutung, dass es sich um Zeitberechnungen handelt. Dann wird jedenfalls auch die daneben hängende Sanduhr mit hierzu gehören. (Für alle Fälle sei erwähnt, dass Isidor von Sevilla unmittelbar nach der Rechtskunde, die wir in der Waage verkörpert sahen, die Kunst der Zeitmessung behandelt.)

Die fünfte der freien Künste, der andere Hauptzweig der Mathemathik, die Geometrie, ist von jeher durch den Zirkel gekennzeichnet worden. Dass Dürer dieses Instrument

---

[1] Histoires des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis le 15. siècle, Paris 1854, I, 201.

[2] Vgl. darüber unten bei der Geometrie.

[3] Das Symbol der Musik kann diese Glocke nicht wohl sein, da sie zum Ziehen eingerichtet ist, wie der Strang daran beweist. Die Musik tritt in der m.-a. Kunst oft mit einem Glockenspiel auf, das aber durch einen Hammer angeschlagen wird und regelmässig aus mehreren Glocken besteht.

der Hauptperson in die Hand gibt, ist bei seiner Vorliebe für die Mathematik erklärlich. Das ist aber auch noch nach einer anderen Richtung hin interessant. Damals schon arbeitete Dürer an seinem grossen wissenschaftlichen Lebenswerke, der „Unterweisung mit dem Zirkel". Unter der Hand, die den Zirkel hält, liegt ein Buch, das bisher wohl kaum beachtet worden ist. Sollte es vielleicht hiermit in Verbindung zu bringen sein? Jedenfalls scheint es eng mit dem Zirkel, mit der Mathematik zusammen zu gehören.

Die Mathematik war ja überhaupt die Lieblingswissenschaft des gelehrten Nürnbergs der damaligen Zeit, und gerade in der Beziehung ist Dürers Melancholie mit ihrer Betonung der mathematischen Wissenszweige, — wir werden gleich noch mehr Zeugnisse dafür kennen lernen —, ein echtes Zeitprodukt und echt Nürnberger Kind. 1471 war der berühmte Regiomontanus in die Reichsstadt eingezogen und hatte nach allen Seiten hin anregend für die Beschäftigung mit Rechnen und Messen gewirkt. Seit nun vollends eine ganze Reihe berühmter Mathematiker und Astronomen der Kriegsunruhen wegen von Wien nach Nürnberg übergesiedelt waren und von Beginn des 16. Jahrhunderts an ihren Vereinigungspunkt im Hause von Dürers intimsten Freunde Pirkheimer gefunden hatten, lebte Dürer mitten in einem Kreise der bedeutendsten Mathematiker. Zusammen mit Stabius und Hainfogel bearbeitete Dürer eben in jenen Jahren, wo er die Melancholie schuf, die grosse Weltkarte und die beiden Sternkarten, die ersten bis jetzt bekannten Sternkarten der europäischen Wissenschaft überhaupt. Im Jahre 1512 waren Dürers Zeichnungen dazu vollendet, 1515 erschienen die fertigen Holzschnitte.[1] In einer Ecke der Tafeln sehen wir Ptolemäus stehen, in den Händen den Himmelsglobus und den Zirkel. — Ebenso schuf Dürer mit Stabius zusammen, wie oben erwähnt, im Jahre 1512 zwei Horoskop-Tafeln zur Berechnung der Tageslängen, der Gestirne und der Nativitäten.

Wir verstehen darum auch, wenn nun der sechsten der freien

---

[1] Abgeb. und bespr. von Edmund Weiss, »A. Dürers geographische, astronomische und astrologische Tafeln.« Jahrb. des allerh. Kaiserh VII, 1888.

Künste, der Astronomie, eine Stellung eingeräumt ist, die für den künstlerischen Eindruck des ganzen Bildes grundlegend wirkt. Ihr altgewohntes Attribut, die Kugel zu Füssen der sitzenden Frau, empfängt schon ganz besonders helles Licht, vor allem aber wird unsere Aufmerksamkeit gefesselt durch die auffallenden Himmelserscheinungen, denen die ganze sichtbare Fläche des Firmamentes eingeräumt ist. Es ist ein Meteor mit langem Feuerschweif, der nach allen Seiten feurige Strahlen aussendet, und darüber ein herrlicher Regenbogen, dessen Lichtreflex sich mit dem des Meteors auf der stillen Wasserfläche vermischt. Man hat den Eindruck, dass von der grellen Lichtquelle des Meteors bis in den Vordergrund herein einige unheimlich erhellende Strahlen fallen. Dass ausserdem dadurch auf ein besonderes Zeitereignis angespielt werden soll ist wohl möglich.

Unwillkürlich wird das Auge des Betrachters von der verwirrenden Fülle der Gegenstände im Vordergrunde und der schweren dunklen Masse des Mauerstückes hingezogen zu dieser seltsamen Lichterscheinung des Hintergrundes und damit der Begriff der Astronomie wie eine Art Centralpunkt aller der einzelnen Forschungsgebiete dem Beschauer nahe gebracht.

Künstlerisch möchte ich hier darauf aufmerksam machen, wie wohl überlegt bis in alle Einzelheiten hinein die scheinbar so unsymmetrische und willkürlich zusammengestellte Composition ist. Der Mauerblock füllt genau die Hälfte der Bildbreite. Der leichte zierliche Regenbogen setzt genau an dieser Mittellinie ein und überspannt so als ein wundervolles Gegengewicht zu der schweren dunklen Steinmasse eine ebensogrosse Fläche mit seinem leuchtenden Halbkreis. Somit ist es gewiss auch weise Berechnung, dass die Sinnbilder der sechs freien Künste, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, so nahe um die Hauptgestalt herum gruppiert sind. Ein Zufall vielleicht, aber immerhin beachtenswert ist die Thatsache, dass diese Sinnbilder sich alle in zwei parallele Linien eingliedern lassen: Die eine läuft von dem Tintenfass der Dialektik über den schreibenden Knaben der Grammatik, durch die eine Schaale der Waage der Rhetorik, den unteren Rand des Stundenglases und die linke obere Ecke der Zahlentafel auf den Punkt, wo das Seil an die Stundenglocke angeknüpft ist, die zweite von dem Mittelpunkt der Kugel durch den Zirkel auf die

rechte untere Ecke der Zahlentafel. Genau in derselben Richtung läuft die Axe der weiblichen Hauptgestalt, deren unteres Gewandende nach links hin jedenfalls nicht ohne Absicht beinahe unnatürlich weit ausgezogen ist.

Die siebente freie Kunst, die Musik, fehlt. Das ist nicht Vergesslichkeit des Künstlers, sondern ein feiner persönlicher Zug in dieser Schöpfung, über den wir weiter unten ausführlich zu sprechen haben werden. Gerade durch diese Lücke in der Reihe der sieben freien Künste wird die bisherige Erklärung nicht erschüttert sondern gefestigt. Wir fahren darum auch unbeirrt fort, die übrigen Geräte der Melancholie an der Hand der zweiten Gruppe, der mechanischen Künste, zu erklären.

An der Spitze der mechanischen Künste steht seit Augustin und Isidor bis herab zum „Spiegel des menschlichen Lebens" und zu Reischs Margaritha philosophica immer die Weberei (Lanificium). Das ist wie ein Ausdruck der historischen Thatsache, den die moderne Wissenschaft auf Grund zahlreicher Beobachtungen auf's neue bestätigt hat, dass die Weberei die älteste aller kunstvolleren menschlichen Thätigkeiten ist. „Im Anfang war die textile Kunst" pflegte Semper in der Einleitung zu seinen Vorlesungen über Ornamentik zu sagen.

Wie hat Dürer sie zur Anschauung gebracht? Ein Weberschiffchen findet sich nicht unter den zahlreichen dargestellten Gegenständen, das würde auch als Symbol einer so wichtigen Thätigkeit, der ersten unter den mechanischen Künsten, zu sehr unter den grossen Geräten verschwunden sein. Wer das so überaus sorgfältig ausgeführte Gewand der Frau, auf dessen reichem Gefältel das Spiel des Lichtes so auffallend ruht, als Sinnbild dieser Kunst nicht gelten lassen will, der wird jedenfalls nichts dagegen haben, wenn ich einen in der bisherigen Dürerlitteratur noch nirgends beachteten Gegenstand dafür in Anspruch nehme, der in diesem Zusammenhange eine ebenso zwanglose wie überzeugende Deutung findet. Das ist die wollene Decke, die über den oberen Teil des Mühlsteines gebreitet ist und an und für sich als Sitzpolster für den schreibenden Knaben wohl kaum erforderlich wäre, wenn der Künstler nicht zugleich die Versinn-

bildlichung einer besonderen menschlichen Thätigkeit damit hätte verbinden wollen. Zufällig ist nichts auf diesem Stiche, wo es bei grösster Raumausnutzung die grösste Fülle von Gedanken zu verkörpern galt, sondern bis in die kleinsten Kleinigkeiten hinein ist das sinnvolle Schaffen des Künstlers zu erweisen.

Als zweite mechanische Kunst finden wir stets genannt die Armatura (wörtlich: Bewaffnung), die Kunst die mit Werkzeugen arbeitet. Und zwar wird sie von Isidor von Sevilla und Vincenz von Beauvais bis zur Margaritha philosophica stets eingeteilt in zwei grosse Hauptfächer, die „armatura architectoria", die Baukunst mit allem was dazu gehört, und die „armatura fabrilis", die Zimmermannskunst mit verwandten Thätigkeiten. Ebenso klar ist die Scheidung bei Dürer. Die Baukunst ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht durch das grosse Mauerstück. Dass an demselben noch gebaut wird ist ja ausser Zweifel gestellt durch die Leiter, die daran lehnt. Die Idee des Künstlers, dieses angefangene Bauwerk zugleich zu benutzen als Träger für eine ganze Reihe von Geräten, ist eines Dürer würdig. Aber selbst das angefangene Bauwerk ist traditionell. An dem Campanile des Florentiner Domes sehen wir auf dem Relief der „Armatura" einen ebensolchen stumpfen Mauerblock aufragen, und an seiner Seite eine Leiter lehnen, auf der einer der Bauleute soeben emporgestiegen ist.[1]

Die Zimmermannskunst ist von Dürer ganz in den Vordergrund verlegt. Ihre Abzeichen erstrecken sich von der einen vorderen Ecke bis zur anderen, wie eine Art Grundlage für alle weitere menschliche Thätigkeit. Es sind von links nach rechts: der Richtwinkel, der Hobel, die Lochsäge, das Lineal, 4 Nägel und die Zange, deren Kopf unter den Falten des weiblichen Gewandes oberhalb des Hobels sichtbar wird. Wer will mag auch den Hammer dazu nehmen, der auf der ersten Stufe neben dem grossen Krystallkörper liegt, doch brauchen wir denselben nachher noch nötiger bei der Metallbereitungskunst. Es ist auch kein Zimmermannshammer, sondern ein Schmiedehammer, wie die eiserne Ummantelung des oberen Teiles des Stiles erkennen lässt, und liegt gesondert von den

[1] Abb. bei Schlosser, Jahrb. des allerh. Kaiserh. XVII, S. 56.

Zimmermannsgeräten, dagegen ganz nahe dem Schmelztiegel auf der zweiten Mauerstufe.

3. Navigatio verbunden mit Mercatura, Schiffahrt und Handel, die so eng zusammen gehören. Auf den bisherigen Darstellungen dieser dritten mechanischen Kunst sehen wir in der Regel, wie sich das von selbst ergibt, ein Schiff mit Waaren, im Vordergrunde meist rechnende Kaufleute. Dürer, der grosse Landschafter, hat diese Anregung wunderbar verwertet, um seinen geliebten Ausblick auf das Wasser in das Bild hereinzubringen. Endlos dehnt sich hinten die weite Meeresfläche und öffnet uns den Blick in unabsehbare Ferne, was dem Auge wahrhaft wohlthut, nachdem es sich an der Fülle ganz naher Gegenstände müde gesehen hat. In dem Hafen am Ufer aber liegen einige Fahrzeuge vor Anker. Den im Vordergrunde sich sonst abspielenden Handel hat Dürer aber nicht vergessen noch besonders auszudrücken. Von dem Gürtel des Weibes herab hängt ein grosser lederner Geldbeutel. Mag es vielleicht auch etwas barock erscheinen, dass jenes geflügelte geistige Wesen, dessen nähere Bedeutung wir nachher ergründen werden, neben Zirkel, Kranz und Buch auch den Geldbeutel und den Schlüsselbund führt — der wohl auf die verschlossenen Waaren- und Geldkisten des Kaufmannes hindeuten soll —, auf alle Fälle ist so der Gedanke viel künstlerischer wiedergegeben, als wenn wir einen losgelösten Geldbeutel irgendwo hängen oder liegen sähen, wobei Missverständnisse nicht ausgeschlossen sein würden.

4. Agricultura, der Ackerbau. Da auf dem gedrängten Bilde zu den sonst beliebten ausführlichen Darstellungen dieser Beschäftigung kein Platz war, so hat sich Dürer darauf beschränkt, das Instrument darzustellen, durch welches uns die wertvollste Frucht des Ackerbaues allein vermittelt wird, den Mühlstein, der zugleich dem schreibenden Knaben als erhöhender Sitz dient.

5. Venatio, die Jagd. Ihr Sinnbild war einfach: der schlafende Jagdhund.

6. Medicina. Dürer scheint nicht viel von der Kunst der Aerzte gehalten zu haben, denn er hat diese „mechanische“ Kunst nur sehr bescheiden, aber allerdings unverkennbar, angedeutet durch die Klistierspritze, welche ganz rechts unten unter dem Gewande der Frau hervorschaut.

Als die 7. mechanische Kunst finden wir von alter Zeit her „Theatrica" genannt, die öffentlichen Spiele Wagenrennen, Schaustellungen, Vergnügungen. Für den antiken Menschen war das ein wesentliches Stück seines Lebens. Das Mittelalter wusste hiermit ebenso wenig etwas Rechtes anzufangen, wie mit der einen der freien Künste, der Rhetorik. Man hat sich in Deutschland damit geholfen, dass man ritterliche Uebungen dafür einsetzte, z. B. auf den Brandenburger Wandgemälden Speerwerfen und Ringen, ähnlich im „Spiegel des menschlichen Lebens" und anderen Denkmälern des 15. Jahrhunderts, während man in Italien an der antiken Tradition, wenn auch ohne viel Verständnis, festhielt. Denn an dem Campanile des Florentiner Domes ist unter dieser Rubrik ein antiker Rennwagen dargestellt. — Je weiter wir aber in der Zeit vorwärts schreiten, je mehr sich die Laienkultur von den scholastischen Systemen befreit, desto deutlicher sieht man das Bestreben, dieses ganze Fach überhaupt über Bord zu werfen und an seiner Stelle etwas einzusetzen, was dem Verständnis des Laien näher lag. Auf jenem Holzschnitt Burgkmair's, dem Reichsadler mit den Künsten und Musen, sehen wir daher als 7. mechanische Kunst die „Metallaria", die Edelschmiedekunst eingesetzt. Bei dem aus Augsburg, der Stadt der Goldschmiede, stammenden, selbst als Goldschmied ausgebildeten Künstler Burgkmair ist das sehr verständlich. Auch in der Kupferstichfolge der mechanischen Künste, die Jost Amman (1539—1591) stach,[1] finden wir unter den mechanischen Künsten die „Aurifabra"-Kunst wieder. Wir dürfen also wohl annehmen, dass der Goldschmiedssohn und -Lehrling Dürer sich auch diese Freiheit genmomen und das längst unverständlich gewordene „Theaterwesen" ersetzt hat durch die Goldschmiedekunst. Sie ist versinnbildlicht durch den kleinen Schmelztiegel auf der zweiten Stufe im Hintergrunde. Dass es sich dabei um Edelmetall handelt zeigt die Kleinheit des Tiegels. Die zierliche Kohlenzange daneben ist ein ebenfalls noch heute bei der Schmelzung der Edelmetalle übliches Gerät. Der davor liegende Hammer soll dann die Verarbeitung der Metalle im Grossen andeuten.

---

[1] Andresen, peintre graveur 41.

Somit wären die Geräte an der Hand der freien und mechanischen Künste alle erklärt bis auf eines: den grossen Krystallkörper, der so auffällig gross und hell beleuchtet im Mittelgrunde steht. Er muss natürlich etwas Besonderes zu bedeuten haben. Litterarisch zu belegen, wie alle die anderen Gegenstände, ist er nicht. Er fehlt auch in den Darstellungen der freien und mechanischen Künste aus der vorhergehenden und gleichen Zeit, und er verschwindet ebenso wieder aus den Darstellungen der Melancholie nach Dürer.[1] Er muss also etwas zu bedeuten haben, was ganz speziell mit Dürers Zeit oder mit seiner Person in Zusammenhang steht. Dass trotz alles Anschlusses der Darstellung, soweit wir sie bis jetzt betrachtet haben, an die überlieferte Gedanken- und Gestaltenwelt solche mehr persönliche Momente durchaus nicht aus dem gedankenreichen Bilde zu verweisen sind, ist unbestreitbar. Die Weglassung der Musik aus der Zahl der freien Künste war schon ein erster Beweis dafür. Es lässt sich ja überhaupt ganz allgemein die Beobachtung machen, dass mit dem Ausströmen der kirchlich-scholastischen Systeme in die profane Welt und Kunst das strenge Gefüge sich etwas lockert. Die häufige Ersetzung der Theatrica durch andere Künste am Ausgang des Mittelalters lernten wir eben schon kennen. Die Beispiele lassen sich vermehren. In einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts auf der Casseler Landesbibliothek, welche im Anschluss an einen „Ritterspiegel" eine volksthümliche Beschreibung der sieben freien und der „ihnen unterthanen sieben unfreien mechanischen" Künste enthält,[2] ist z. B. die Jagd einfach ersetzt durch die Kochkunst. Diese edle Kunst finden wir dann auch wieder in der Siebenzahl der mechanischen Künste auf dem

---

[1] Es sind das nur wenige: Ein kleiner Kupferstich von H. S. Beham vom Jahre 1539 (B. 144), der nichts weiter ist als eine freie Wiederholung des Dürerstiches; ein Holzschnitt von Jost Amman in dem 1579 bei Feierabend in Frankfurt erschienenen «Wappen- und Stammbuch» (Andresen I, 375 Nr. 230), der auch ganz abhängig von Dürer ist, und eine Cranach'sche Darstellung, deren Veröffentlichung ich mir für eine andere Stelle vorbehalte, die aber auch durchaus in Dürers Banne steht. Die Darstellungen des Temperamentes Melancholie lasse ich absichtlich unerwähnt.

[2] MSS. poët. 4°. Nr. 8. Abgedruckt im Anz. f. Kunde d. deut. Vorzeit N. F. 1856, 273 und 303. Erwähnt bei Allihn, Dürerstudien 110.

mehrfach erwähnten Holzschnitte Burgkmairs, sodass auf diesem mit Dürer gleichzeitigen Werke also zwei Mal die Tradition durchbrochen ist. Im „Spiegel des menschlichen Lebens" andererseits sehen wir die Hirtenkunst als achte zu den mechanischen Künsten hinzugefügt. Es herrschte also schon im 15. Jahrhundert eine ziemliche Willkür. Bei Jost Amman vollends ist das Gefüge der mechanischen Künste schon ganz gelockert und mehrere der alten Begriffe durch neue ersetzt. Dürers Absicht war ja auch gar nicht, sich sklavisch an die Ueberlieferung anzuschliessen. Er ist kein Scholastiker und benutzt die Tradition nur soweit sie ihm dienlich ist, seine Gedanken allgemein verständlich zu machen.

Wir dürfen daher auch in diesem Falle getrost auf die persönliche Empfindung des Künstlers eingehen. Wenn wir den Krystallkörper, — es ist ein Rhomboëder mit abgestumpften Polen —, betrachten, wie er seine so verschieden beleuchteten Flächen in schwierig zu zeichnenden Verkürzungen uns zeigt, so drängt sich sofort der Gedanke auf, dass der Künstler an diesem complizierten Körper die Kunst der Perspective hat zeigen wollen. War dies doch das Gebiet, auf welchem Dürer dem ganzen bisher überlieferten Wissen weit überlegen war, auf welchem er der Wissenschaft seiner Zeit und der Kunst der Zukunft neue Bahnen wies. Zur Andeutung dieser neuen Wissenschaft, die ihm Jahre lang im Mittelpunkte aller seiner Studien und Bestrebungen stand, genügten die bisherigen Symbole der Wissensgebiete ihm nicht. Thatsächlich Neues hatte er gefunden, was über das verrostete Schema der Tradition weit hinausragte. Steigmüller hat in seiner wertvollen Untersuchung „Dürer als Mathematiker"[1] klargestellt, dass Dürers wissenschaftliche Arbeiten über die zeichnerische und plastische Darstellung mathematischer Körper im Raume selbst der antiken Mathematik gegenüber einen Fortschritt bedeuteten, wenigstens soweit diese damals bekannt war. Im dritten Buche seines grossen Lebenswerkes, der „Unterweisung mit dem Zirkel", hat Dürer diese Arbeiten am Abend seines Lebens der Mit- und Nachwelt vermittelt. Einen noch grösseren Fortschritt bedeutet die im 4. Buche jenes Werkes entwickelte Kunst der Perspective,

---

[1] Programm des kgl. Realgymnasiums in Stuttgart 1890—91. S. 48 ff.

die er als stolze Bekrönung und Schlussstein seinem mathematischen Lehrbuche aufsetzte. Es ist also sehr verständlich, wenn der Künstler in stolzem Hochgefühle auf das, was er selbst an neuem Wissen gefunden hatte und was zugleich den Schematismus der mechanischen und freien Künste an seinem Teile zu sprengen bestimmt war, auf einem Bilde des bisherigen menschlichen Wissens auffallend zur Anschauung brachte. Wie eine gewaltige neue Macht zwängt und drängt sich diese gewaltige Körpermasse, ein Meisterstück perspectivischer Darstellung, hinein zwischen all die Attribute altüberlieferter Wissensgebiete. Wieder erscheint vor unsern Augen das Nürnberg der damaligen Zeit mit seinen gewaltigen Fortschritten auf mathematischem Gebiete und der grosse Kreis der mathematischen Freunde, denen Dürer mit Stolz seine Kunst gewiesen haben wird.

Nachträglich fand ich in Sandrarts deutscher Akademie zum Ueberfluss noch eine treffliche Bestätigung dieser Ausführungen. Es heisst da bei der Schilderung der Melancholie Dürers: „Wie dann auch der darein gebildte eckigte Stein wegen seiner nach der Perspectiv-Kunst wol eingerichten form viel Kunst in sich begreift". (II, 3. Buch S. 223.)

Wer Wert auf Parallelismus legt mag diese neue und wahrhaft freie Kunst annehmen als Ersatz für die ausgefallene 7. Kunst der Musik.

Das äussere Gerüst wäre erklärt. Die wichtigste Frage steht aber noch aus:

Was bedeutet die Frauengestalt selber?

Ist es die Philosophie, die Mutter der sieben freien und sieben mechanischen Künste, wie wir sie auf vielen der früher betrachteten Denkmäler dargestellt sahen, von jenem Tische Bischof Theodulfs an bis zu dem Titelbilde der Margaritha philosophica?

Wie Dürer die Philosophie darstellte können wir aus dem Holzschnitte ersehen, der nach seiner (wohl noch Ende des 15. Jahrhunderts entworfenen) Zeichnung im Jahre 1502 in den „Quatuor libri amorum" des Celtes erschien. Da sehen wir, ganz wie auf den scholastischen Bibliotheksgemälden, die Königin Philo-



Abb. 7. Dürer: Die Philosophie. Holzschnitt in Celtes' «Quatuor libri amorum» 1502. (Passavant 180.)

sophie mit einem Scepter und Büchern in den Händen auf einem Throne sitzen, umgeben von den Bildern berühmter Philosophen. Selbst die geschmacklose, aus Boëthius „Trost der Philosophie" stammende Allegorie der Leiter ist dem Künstler nicht erspart geblieben, die von dem griechischen Buchstaben „Phi" zu Füssen der Königin auf den sieben Sprossen der freien Künste hinaufgeleitet zum Buchstaben „Theta" auf dem Leib der Philosophie, d. h. von der praktischen zur theoretischen Philosophie. Dürer hat hier wenigstens noch so viel künstlerischen Takt anzuwenden vermocht, dass er die Sprossen verwandelte in die griechischen Anfangsbuchstaben der betreffenden Künste, während der mittelalterliche Künstler gern die Frau Philosophie sich mit einer leibhaftigen Leiter herumschleppen liess.[1] Auch der Verfertiger des Titelbildes der Margaritha philosophica vom Jahre 1504 hat sich nicht entblödet, eine tüchtige Leiter auf den Leib der armen dreiköpfigen Herrin einzuzeichnen. (Siehe oben Abb. S. 58.) Aber mit der in sich zusammengesunkenen, trübsinnig in's Leere starrenden geflügelten Frauengestalt der Melancholie hat diese Darstellung nichts zu schaffen.

Also wer ist jene Frau? Sehr einfach: die Melancholie, die Schwermut, der Weltschmerz, ganz in unserm modernen Sinne. Der Gelehrte, der zuerst den unglückseligen Gedanken aufgebracht hat, hier könne nur der Begriff des melancholischen Temperaments gemeint sein, weil man zu Dürers Zeit den modernen Begriff der Melancholie noch nicht gekannt habe, der hat wahrhaftig die Verantwortung für einen Ozean schuldlos vergossener Tinte und Druckerschwärze auf dem Gewissen!

Ein Blick in Grimm's deutsches Wörterbuch kann jeden überzeugen, dass der Begriff Melancholie vom Ausgang des Mittelalters an in dreifachem Sinne gebraucht wird: für das Temperament, für einen körperlichen krankhaften Zustand und für die seelische Schwermut. Wer Dürers Frauengestalt unbefangen betrachtet, muss sich sagen, dass hier nur von diesem dritten Sinne,

[1] Z. B. Sculptur an der Kathedrale von Sens und Laon oder Miniatur des 11. Jahrhunderts in Cod. 14066 der Münchener Bibliothek.

von der seelischen Schwermut die Rede sein kann. Mit dem Temperament und mit dem kôrperlich krankhaften Zustande hat Dürers Darstellung nichts zu thun. Schon bei dem Arzte Konrad von Megenberg (1309—1374) finden sich die Stellen: „diu melancoli macht die läut toerocht, alsô daz manig mensch sich selber ertoett oder waent es sei glesein oder es sei tôt“. (326, 11.) und an anderer Stelle, ausgehend von dem kôrperlichen Zustande, dass wenn die Melancholie Oberhand im Menschen gewinnt, „so kümpt dem menschen sweigen und betrahten und zwaerikeit, wainen und trâkheit, vorht und sorg und klainmüetikhait.“ (30, 33). Der moderne Begriff der Schwermut, des Weltschmerzes, ohne jeden Zusammenhang mit kôrperlichen Zuständen ist zu Dürers Zeit schon völlig ausgeprägt vorhanden und sogar sehr verbreitet, viel verbreiteter, als die beiden andern Bedeutungen des Wortes. Die Ursachen dafür werden im nächsten Kapitel gegeben. Hier seien jetzt nur einige litterarische Belege für den seelischen Sinn des Wortes Melancholie in Dürers Zeit gegeben. Grimm nennt in seinem Wôrterbuche: „ich belustigte mich sehr ausz diesem buch, allein es wolt mir doch nicht alle melancholie benehmen (Schuppius 178). Dann aus dem deutschen Grobian (H[1 a]), einem Volksbuch des 15. und 16. Jahrhunderts:

wann sie dich sehen solches treiben
so wirt jr keiner nüchtern bleiben,
und schicken hin melancolei
so jn mit wein zu helfen sei.

Merkwürdig nahe mit der gedankenvoll dasitzenden Frauengestalt Dürers berührt sich die Stelle aus der Zimmer'schen Chronik:

ains mals ich in gedanken sasz
mein herz das ward in freuden lasz,
umbgeben mit der fantasei
darzu auch die melancolei. (4, 336, 18).

Man kônnte diese Strophe direkt als Unterschrift unter Dürers Stich setzen.

Ich môchte zu diesen Belegstellen noch den Hinweis auf eine Dichtung von Dürers Heimat- und Zeitgenossen Hans Sachs fügen „Gespräch der Philosophia mit einem melancholischen betrüb-

ten Jüngling"[1] von 1547, die gar keinen Zweifel darüber lässt, dass man damals den Begriff Melancholie in erster Linie in unserm modernen Sinne verstand und gebrauchte. Im Eingang des Gedichtes wird der seelische Zustand des Jünglings geschildert: voll Ueberdruss an sich und der Welt, voll „Schwermut und Kummer", voll „Schwermütigkeit", wie es gleich darauf nochmals heisst. Auf die Frage der Philosophia, was ihm fehle, wiederholt der Jüngling, dass er sich in Schwermütigkeit sehr weit verirrt und verwickelt habe, wie in einem Labyrinth. Die Philosophie soll ihm drauss helfen. Darauf zeigt ihm die Philosophie „den aller-schnödsten gast", der dem Jüngling die ganze Nacht mit seinem falschen Einblasen keine Ruhe noch Rast gelassen hat, ein altes hässliches Weib mit dürrem gelbem Angesicht. Sie will nicht von ihm weichen. Erst auf den Befehl der Philosophie verschwindet die „alte Hexe" und droht mit grossem Brummen bald wieder zu kommen. Sobald sie verschwunden ist auch die Traurigkeit des Jünglings weg. Die Philosophie erklärt ihm, das sei die „Melancolia" gewesen,

> «Die dir so mancherley
> Ein-bliess der phantasey,
> Darmit die leut sie plagt,
> Macht forchtsam, un verzagt.
> Klein ding kan sie gross machen,
> Das einfeltig vierfachen.
> Das kurtz das macht sie langk.
> Wo sie nembt uber-schwanck, (= überhandnimmt)
> Da wirt der mensch betaubet
> Unnd seiner sinn beraubet,
> Auch etwan an dem endt
> An sich selb legt sein hend.»

Also fast wörtlich wie schon bei Konrad von Megenberg!

Um das Uebel mit der Wurzel auszureissen soll der Jüngling inneren Zwiespalt sich ausschlagen mit fröhlichen Gedanken, mit gutem starkem Hoffen, mit Geduld, Gottvertrauen, Arbeit, guten Büchern, er soll fröhliche Gesellen aufsuchen, die Einsamkeit fliehen und an das ewige Leben denken, wo alle Qual ein Ende hat. — Erwacht denkt der Jüngling darüber nach

---

[1] Ausgabe von A. von Keller in der Bibliothek des lit. Vereins Stuttgart Band 105, S. 141 fg.

«Wie offt melancoley
Mit ihrer phantasey
Manch mensch so hart thut plagen,
Martren, fressen und nagen».

Deutlicher kann doch der Beweis für die Bedeutung des Wortes Melancholie im modernen Sinne nicht erbracht werden!

Ich verweise auch noch auf Aug. Lercheiner „Christlich Bedenken von Zauberey (1585),[1] wo die Melancholie definiert wird als ein Umgehen mit tiefen schweren Gedanken und Trachten nach Höherem aus Unbefriedigung.

Als besten Beweis dafür, dass Dürer unter seiner Frauengestalt nur die Schwermut in unserm Sinne verstanden wissen wollte, kann ich aber zum Schluss etwas anführen, was hoffentlich alle Bedenken zerstreuen wird, und was bisher in der Dürerlitteratur gar nicht mit in Betracht gezogen worden ist, das ist der Kranz, den die Frau auf dem Haupte trägt. Er ist gross und mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, hat also, wie alles auf diesem Stiche, zweifellos etwas Bestimmtes zu bedeuten. Lorbeerzweige sind es nicht, auch nicht Myrthe, wie man früher riet, oder Milzkraut, wie Heller annimmt, sondern er ist gewunden aus dem „Teucrium“ der Alten, einer Planze, die in der modernen Botanik „bittersüsser Nachtschatten“ (Solanum dulcamara), auch einfach „Bittersüss“ heisst.[2] Diese Pflanze nun galt im 16. Jahrhundert als Sinnbild der die Einsamkeit aufsuchenden Schwermut. Das ergiebt sich aus einem Briefe Melanchthons an Christof Pannonius vom Jahre 1544,[3] worin er schreibt: „In Frankfurt am Main sah ich ein Gemälde, darstellend ein in Einsamkeit sitzendes Mädchen, das einen Kranz von Blumen hält, deren deutscher Name „Je länger je lieber“ ist, gemeinhin nennt man sie „Bittersüss“ mit Anspielung darauf, dass die Einsamkeit anfangs unbehaglich, nach und nach aber angenehm wird. . . . . Ich habe Verse über jenes Bild gemacht, die ich Dir schicke, damit Du

---

[1] Wiederabgedruckt in Scheible's Kloster Bd. 5.

[2] Ich verdanke diese Kenntnis der Feststellung Ferdinand Cohn's in seinem anregenden Aufsatze «Die Pflanzen in der bildenden Kunst», Deutsche Rundschau 25, 1, 64. (Oktober 1898).

[3] Corp. Ref. V, Nr. 2994. Cohn führt diese Stelle an.

mit Deinem Glanze den Stoff verzierst. Die deutsche Inschrift des Bildes lautet:

«Je länger je lieber bin ich allein,
Dann Trew und Warheit ist worden klein».

Hierauf folgt ein dem Mädchen von Melanchthon in den Mund gelegtes etwas pessimistisches Lob der Einsamkeit.

(Um Irrtümern vorzubeugen sei bemerkt, dass nach Cohn's überzeugendem Nachweis die Pflanze „Solanum dulcamara" damals in Deutschland neben dem Namen Bittersüss auch den Namen „Je länger je lieber" führte.)

Wir sehen also daraus, dass in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Kranz von Bittersüss das Abzeichen der die Einsamkeit aufsuchenden Schwermut war. Es ist leider aus Melanchthons Briefe über die Entstehungszeit jenes Gemäldes nichts zu entnehmen. Es wäre ja auch möglich, dass es schon vor Dürers Melancholie geschaffen worden war, sodass Dürer nicht der Erste gewesen wäre, der eine Frauengestalt durch Aufsetzen dieses Kranzes als Schwermut charakterisierte. Meine Nachforschungen in dieser Richtung hatten leider noch kein Ergebnis. Die Darstellungen des Temperamentes Melancholie, z. B. im livre d'heure des Simon Vostre vom Jahre 1502 und des Germain Hardouyn vom Jahre 1534,[1] die uns ein altes Weib mit einem Schweine zeigen, oder die im Kalender des Hans Schönsperger (Augsburg 1495),[2] die uns einen am Tische eingeschlafenen Mann und eine am Spinnrocken eingenickte Frau zeigt, haben mit Dürers Auffassung nichts zu thun und bringen uns nicht weiter. Sonst fand ich aus vor-Dürerischer Zeit nur eine auf ihre Richtigkeit nicht mehr nachzuprüfende Nachricht, dass Mantegna eine „Malancolia" gemalt habe, die sich 1685 in Ferrara befand. Sie scheint aber, falls sie wirklich von Mantegna herrührte, eine ganz andere Auffassung wiedergegeben zu haben, nämlich 16 singende und tanzende Putten.[3]

---

[1] Vgl. Brunet IV, 794. Barbier de Montault, Traité d'Iconographie I, 158.

[2] Auch abgeb. in Scheible's Schaltjahr Bd. I, 28. Vgl. Allihn, Dürerstudien 102.

[3] Campori, Raccolta di cataloghi p. 328. Catalogo dei quadri del principe Cesare Ignazio d'Este Arch. Pal. 1685. «Un quadro su l'ascia

Jedenfalls gab es in Deutschland im 16. Jahrhundert mehrere solche Darstellungen der schwermütigen Einsamkeit, wie die, welche Melanchthon zu Frankfurt gesehen hat. Jenes Bild ist verschollen, doch ist eine Wiederholung desselben, gemalt von E. von Steinle, mit derselben Aufschrift versehen noch heute im Städel'schen Institute zu Frankfurt. Und ein ähnliches Bild besass Dr. Laurentius Scholz in Breslau (1552—1599).[1] Jedenfalls konnte Dürer darauf rechnen, dass jeder Beschauer zu seiner Zeit die Frauengestalt als Schwermut auffasste, wenn er ihr einen Kranz von Bittersüss aufsetzte.

Damit wäre hoffentlich der Temperamentstheorie und dem Herbeiziehen des körperlichen Zustandes für Dürers Stich der Boden abgegraben. Von hier aus verstehen wir nun aber auch warum Dürer die siebente freie Kunst, die Musik, nicht mit unter den Geräten um die Frauengestalt herum dargestellt hat. Die Musik galt zu seiner Zeit als das beste Mittel um die Schwermut zu vertreiben. Luther erwehrte sich der Traurigkeit indem er zur Laute griff, denn „der Teufel ist ein trauriger Geist und mag die Musik nicht leiden".[2] Dürer selbst giebt in seinen Entwürfen zu dem nie vollendeten Handbuche der Malerei dem Malerlehrling als sechsten Rat: „Das Sechst, ob sich der Jung zu viel übte, dovan ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, dass er durch kurzwelig Saitenspiel zu lehren dovon gezogen werd zu Ergetzlichkeit seins Geblüts".[3] K. Lange hat gerade auf diese Stelle den Nachweis aufzubauen gesucht, dass Dürer den Begriff Melancholie als einen körperlichen Zustand der Abgespanntheit nach allzuvieler geistiger Arbeit verstanden habe.[4] Mag sein, dass jene andere Bedeutung des Wortes, die — ebenso wie die dritte — natürlich Dürern auch bekannt war, hier etwas mit hereinspielt. Aber

---

di mano del Mantegna con 16 fanciulli, che suonano e ballano sopra scrittovi Malancolia, con cornice dorata alto sn. 14, large 20½. — Das Bild erwähnt in Thode's Mantegna S. 111.

[1] Vgl. Caro, Anekdotisches zu Melanchthon. Theologische Studien und Kritiken 1897, S. 808 Anm. 3 und 806 Anm. 1.

[2] Vgl. die hübsche Schilderung in Freitags «Bildern aus der deutschen Vergangenheit», II, 2 S. 355.

[3] Lange-Fuhse S. 283.

[4] Grenzboten 1892. S. 389.

warum soll denn der Malerknabe durch Ueberarbeitung nicht auch schwermütig im gewöhnlichen Sinne des Wortes sein können, wenn er verzagt nach fruchtlosen Versuchen die Schwere der Kunst überdenkt, der er sein Leben widmen will? Jedenfalls werden wir gerade auf Grund dieser Stelle sehr wohl verstehen, dass auch für den so sehr Musik liebenden Dürer die Töne ein treffliches Mittel waren, um traurige Gedanken zu vertreiben. Darum hat er das Schema der mittelalterlichen freien Künste frischweg durchbrochen und die geliebte Musik nicht mit unter die Thätigkeiten eingereiht, deren Symbole die Schwermut umgeben. Das ist ein feiner persönlicher Zug, der uns seine „Melancholie" menschlich nur desto näher bringt.

Soweit wäre also alles klar, wohl auch der hübsche Gedanke, dass Dürer das Wort Melencolia in die Flügel einer Fledermaus eingräbt, die ihren Flug beginnt, wenn das Dunkel hereinbricht. Da ist die beste Zeit für schwermütige Gedanken und der Mensch am wenigsten widerstandsfähig gegen traurige Stimmung. Bei Nacht sieht sich ja alles doppelt schwer und schwarz an, was die Seele bedrückt, wie andererseits auf dem Hieronymus-Bilde der Sonnenschein alles mit Fröhlichkeit übergiesst. Es sind nächtliche traurige Gedanken, welche die grübelnde Frau bestürmen. Die Flügel trägt sie, weil zu Dürers Zeit allegorische Begriffe regelmässig geflügelt dargestellt werden. Aber gewiss hat der gedankentiefe Künstler auch das Geistige des ganzen Begriffes dadurch besonders betonen wollen, das Seelische. Es ist die menschliche Seele, die in Schwermut versinkt, weil alle die Künste und Fertigkeiten, alle die weltlichen Kenntnisse und Forschungen sie doch nicht zu befriedigen vermögen, ihr nicht das Glück bringen.

Das Glück, die wahre Befriedigung, der volle Seelenfrieden ist nur zu finden auf dem anderen Wege, den ihr Gegenüber, der fromme Kirchenvater, eingeschlagen hat indem er allem weltlichen Wissen entsagte und nur noch der göttlichen Weisheit diente.

Wie? Das wäre Dürers Ueberzeugung gewesen? Er, der sein Leben, seine ganze Kraft in den Dienst gerade jener weltlichen Wissensgebiete und Künste gestellt und soviel zu deren Förderung

beigetragen hat, er sollte nun die Symbole all jener Thätigkeiten dem Begriff der Melancholie untergeordnet haben, als ein Geständnis, dass sie im Grunde doch zu Nichts führen? Er sollte durch die I neben der Aufschrift bekannt haben, dass diese Kenntnisse doch alle zurückzutreten haben vor den allein Frieden bringenden göttlichen Studien?

Hier hat von jeher die Hauptschwierigkeit begonnen. Und doch lässt auch sie sich ohne irgend einen Zwang überwinden und der ganzen Untersuchung der feste Schlusstein aufsetzen, sobald wir nur historisch zu verstehen suchen, aus welcher Seelen- und Zeitstimmung heraus Dürers Gegenbilder des beglükkenden Gottesfriedens und des unbefriedigenden weltlichen Forschens, das zur Schwermut führt, geschaffen worden sind.

VII. KAPITEL.

Die deutsche Melancholie am Vorabend der Reformation.

Für das Mittelalter waren die weltlichen Künste und Wissenschaften lediglich die Vorstufe gewesen zur Erkenntnis der göttlichen Weisheit. Alcuin, der Freund und Lehrer Karls des Grossen, drückt das in den Worten aus: „Trivium und Quadrivium sind die Wege, auf denen die Jugend täglich laufen muss, um nach erlangter Reife und Geistesstärke die Höhen der heiligen Schrift erklimmen zu können." Aehnlich sein grosser Schüler Rhabanus Maurus. „Nur als Dienerinnen der Gottesgelehrsamkeit haben die sieben Künste für den Christen Bedeutung." „Sieben Wohnsitze der menschlichen Seele sind sie, sagt Honorius von Autun (Anfang 12. Jahrhunderts), in welchen der menschliche Geist auf der Wanderschaft nach seiner wahren Heimat, der göttlichen Weisheit, der Reihe nach seinen Aufenthalt nehmen muss." — „Durch die sieben Künste geht der lebendige Geist zu den Geheimnissen der Weisheit ein," sagt Hugo von St. Victor († 1141). Die Weisheit aber ist die göttliche, — die „Sapientia",

(im Gegensatz zu der menschlichen Scientia), wie das namentlich Rupertus von Deutz in seinem 1117 vollendeten Werke von der Dreieinigkeit ausführlich darlegt. Die Gottesgelahrtheit ist der Endzweck aller Künste, erklärt Vincenz von Beauvais (13. Jahrhundert). Bonaventura verfasst ein eigenes Werk über die Hinleitung aller Wissenschaften zur Theologie und Roger Bacon widmet dem Verhältnis zwischen weltlichem Wissen und Theologie, der Herrscherin aller Wissenschaften, ein ganzes Buch in seinem „Opus majus". Mit köstlicher Trivialität drückt es Kardinal Eudes von Tuskulum im 12. Jahrhundert in den Worten aus: „Die sieben freien Künste sind das Frühstück des geistigen Menschen, die hl. Schrift aber die Hauptmahlzeit".[1] Unzählige Male war seit Jahrhunderten diese Unterordnung des weltlichen Wissens unter das göttliche auch in der bildenten Kunst zum Ausdruck gebracht worden bis an die Schwelle der Zeit, in welcher Dürer jene Gegenbilder schuf. Man denke nur an Cyklen, wie den in der spanischen Kapelle zu Florenz, an all die „Triumphe der Religion" und verwandte Darstellungen des angehenden Mittelalters.

Das ist auch der Sinn des Titelbildes der Margaritha philosophica, der letzten grossen scholastischen Encyklopädie auf mittelalterlichem Boden. (Abgebildet oben S. 58). Ich verweise doch auf einen wohl im Elsass um 1500 entstandenen Holzschnitt, welcher uns die gekrönte Theologie zeigt, wie sie auf einem Wagen vorwärts geschoben wird von den sieben freien Künsten, — direkt auf das offene Himmelsthor zu, in welchem Petrus das seltsame Fuhrwerk erwartet.[2]

Aber diese in die Dürerzeit hereinragenden Beispiele sind künstlich genährte Ausläufer einer Vorstellung, die längst nicht mehr vom Volksbewusstsein als richtig anerkannt wurde. Die Welt hatte sich langsam seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, mit Riesenschritten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts

---

[1] Zusammenstellung weiterer Citate bei Baumgarten a. a. O. und bei Piper, Einleitung in die monumentale Theologie § 51, 53, 70, 119-129.

[2] Im german. Museum zu Nürnberg. Eine ähnliche Darstellung von 1507 im Gothaer Museum. Vgl. Schreiber, Manuel de la gravure II, 256 Nr. 1873 und 1874.

geändert. Durch die Entdeckung fremder Länder und ganzer Erdteile war der Blick weiter, die Welt grösser geworden. Die Kenntnis der Natur hatte überraschende Fortschritte gemacht, umwälzende Erfindungen folgten sich Schlag auf Schlag. Der menschliche Geist war vom mittelalterlichen Schlummer erwacht, mächtig wurde er durch tausend Dinge vorwärts getrieben auf der Bahn neuer Erkenntnis. Die neue Kunst der Druckerei gab jedem die Mittel an die Hand, selbständig zu forschen, eigene Urteile sich zu bilden. Eine Kultur der Laien war erstanden neben der kirchlichen, weltliche Wissenschaft erwuchs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit ungeahnter Grösse. Unmöglich konnte sie sich weiter noch als eine blosse Vorstufe zur heiligen Theologie betrachten. In dem erstarrten kirchlich-mittelalterlichen Systeme der Wissenschaften war ja ohnehin kein Raum für sie. Die Kirche stand still. Für sie war es ihrer ganzen Natur nach gar nicht möglich, mit der Zeit fortzuschreiten. Sie verschanzte sich hinter ihrer altgeheiligten Autorität als Verwalterin der Gnadenmittel und als einzige Quelle der wahren Erkenntnis, ohne die geringsten Zugeständnisse zu machen. Der neuen geistigen Grossmacht der Zeit aber, dem weltlichen Wissen und Erkennen, fielen die Herzen aller derer zu, die es begriffen, dass die Parole der neuen Zeit nur heissen könne: Vorwärts! Eine stetig sich vertiefende Kluft trennte das mächtig ausschreitende weltliche Wissen am Ausgang des Mittelalters von dem bewusst stagnierenden kirchlichen Wissen. Noch aber stand man „nur mit einem halb zögernd ausgestreckten Fusse jenseits der Grenzmauern kirchlicher Weltanschauung“.[1] Denn nicht umsonst hatte die allmächtige Kirche seit Jahrhunderten mit Schrecken und Furcht ihre Herrschaft über die Gemüter befestigt. Nur zu deutlich empfand man, dass dieser ganzen weltlichen Wissenschaft und Erkenntnis die Heiligung, der „Rechtstitel von Gott“ fehle. Und selbst die Einsichtigsten konnten sich der zweifelnden Frage nicht erwehren, ob nicht am Ende doch die Kirche allein im Besitze der Wahrheit sei. Dazu wusste die

---

[1] Arnold E. Berger «Die Kulturaufgaben der Reformation», Berlin 1895 S. 82 fg., wo diese ganze Entwicklung höchst anschaulich geschildert ist. Ich schliesse mich im folgenden in vielen Gedanken an jene Darstellung an.

alte Macht, die Kirche, in dem ihr aufgedrungenen Kampfe mit teuflicher List den Mut zur inneren Freiheit niederzuhalten. Noch hatte sie ja die Gewalt in der Hand, und sie gebrauchte sie mit einem Fanatismus, einer Brutalität, die alles in den Bann starren Schreckens schlug. Das ausgehende Mittelalter und besonders die Jahrzehnte kurz vor der Reformation sind erfüllt von den Greueln der Inquisition, von Ketzergerichten und von Vernichtung selbständigen Denkens durch Bannstrahl, Feuer und Schwert.

Der religiöse und nachdenkende Mensch des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts litt unsäglich unter diesem inneren Zwiespalt. Denn sein Herz musste ja im stillen der neuen geistigen Grossmacht gehören, aber andererseits war er durch Jahrhunderte lange Erziehung gewöhnt, alle seine irdische Wirksamkeit aufzubauen auf religiöser Grundlage. Der neuen Gedanken- und Thätigkeitswelt fehlte diese Grundlage, die altüberkommene kirchliche Fassung des menschlichen Daseins aber bot seinem Entwicklungstriebe keinen Raum mehr, sondern nur noch Schranken. Und doch wich die altgeheiligte, allmächtige und gestrenge „mater Ecclesia“ in nichts von ihrem Anspruche, dass Rettung für die Seele nur innerhalb dieser Schranken zu finden sei. „Extra ecclesiam nulla salus!“ Sich von dieser von Kindheit auf und immer und immer wieder eingehämmerten Vorstellung zu befreien, dazu war jene Zeit noch nicht stark genug, dazu bedurfte es der Riesenkraft eines Helden, der, sehnlich erwartet, immer noch nicht als Führer seinem Volke erscheinen wollte.

Haben uns doch sogar die jüngst verflossenen Jahre wieder das Schauspiel gezeigt, wie innerlich bis an die Schwelle der Selbständigkeit gelangte aufgeklärte Männer, denen die Unhaltbarkeit des katholischen Lehrsystems immer deutlicher fühlbar geworden war, doch schliesslich immer wieder zur rechten Zeit die rettende Verbeugung vor der Allweisheit ihrer Kirche machten, weil sie auf Grund ihrer Erziehung gar nicht anders konnten. Das traditionelle Denken, in dem sie aufgewachsen sind, ist eben mächtiger als der — noch heute dort für unstatthaft geltende — Wille zur individuellen Freiheit.

Dem Menschen von damals aber drohten ausserdem Bannstrahl, Feuer und Inquisition. Und wenn er sich in seiner Zeit umschaute, so konnte es ihm nur zu leicht so erscheinen, als ob

die Kirche doch Recht habe. Denn vorläufig drohte ja in der That die ganze Entwicklung zur individuellen Freiheit, die ganze Laienkultur und die grossartigen Offenbarungen der weltlichen Wissenschaften, von Gott abzuführen. Die umwälzenden Entdeckungen, die kolossalen Fortschritte der Civilisation, der Naturerkenntnis und Technik, die ganze neue Gedankenwelt des „Jahrhunderts der Entdeckungen", wie man das 15. Jahrhundert getrost nennen kann, in Einklang zu bringen mit einer neuen geläuterten Gotteserkenntnis, mit neuen religiös-sittlichen Lebensgrundsätzen, dazu war dieses Zeitalter noch nicht im Stande, dazu war alles noch zu neu, zu blendend und überraschend. Das Gefühl hatte man wohl, dass es eine religiös-sittliche Einheit der Persönlichkeit geben müsse, aber wo sie zu finden, wie sie zu erringen sei, darüber war man sich noch völlig im Unklaren. Auch war die Wirkung der neuen Ideen auf die breiten Massen erschreckend. Das Alte zerbröckelte, eine Schranke fiel nach der andern, noch aber fehlte es an den neuen, auf eigene Verantwortung zu ziehenden Grenzen des Daseins. Ein krasser Materialismus und abstossende Rohheit sind ausgesprochene Züge im Charakter des 15. Jahrhunderts.

Kein Wunder, dass in solcher Uebergangszeit viele der edleren Naturen es immer noch für besser hielten, in den alten Geleisen der offiziellen Anschauungen vorsichtig, wenn auch nur noch mit halbem Herzen, weiterzugehen, als sich ganz dem schwankenden Boden der neu heraufsteigenden Weltanschauung anzuvertrauen. Wie man in Staat und Gesellschaft dem immer näher kommenden längst vorausgeahnten Umsturze durch sorgfältige Mumifizierung der überkommenen Einrichtungen entgegenzuarbeiten strebte, so suchte man auf kirchlichem Gebiete durch äussere Werkheiligkeit und grossartige Stiftungen sich über den tiefen Riss zwischen Religion und Weltleben hinweg zu täuschen. Ueberwältigend ist der kirchliche Baueifer im 15. Jahrhundert, die prachtvolle Ausstattung der Gotteshäuser, die Zahl wohlthätiger Stiftungen. Es ist der äussere Tribut an die zur Zeit noch herrschende Gewalt. Insgeheim suchte man Trost in der mystischen Erbauungslitteratur und in religiösem Sektenwesen. Schon die Titel der gelesensten religiösen Volksschriften jener letzten Jahrzehnte vor der Reformation zeugen von der Unbefriedigtheit, von der Gewissensangst jener Geschlechter, von dem unruhigen Suchen

nach besserm Troste: „Seelentrost, Seelenheil, Trostspiegel, Seelenführer, Schiff des Heils, Himmelsstrasse, Spiegel der menschlichen Rettung (= Behaltnus, das oft gedruckte „Speculum humanae salvationis"), Nachfolge Christi, Bürde der Welt, Fusspfad zur ewigen Seligkeit, himmlische Fundgrube" und viele ähnliche Namen. Und überall auch in diesen Schriften bei aller Abkehr von dem erstarrten mittelalterlichen Kirchentum plötzlich wieder ein Anklammern an die altüberkommenen Formen und Vorstellungskreise, ein ruheloses Hin und Her, eine qualvolle Unsicherheit und innere Zerrissenheit der ganzen Weltanschauung. Ueberall, wo wir hineinschauen in das Innenleben jener letzten Jahrzehnte vor der Reformation, tritt uns diese Zwiespältigkeit des Empfindens entgegen, am schroffsten gerade bei den begabtesten Naturen: einerseits ein aus innerer Angst noch weiter gepflegtes Haften an der kirchlichen Ueberlieferung, ein Anklammern an die alten längst unterspülten Grundpfeiler des Daseins, andererseits ein sehnsüchtiges Hinüberschielen zu dem Wissen und der Erkenntnis freien Menschentums, zu welchem die scholastisch erstarrte Kirche unbarmherzig den Weg vertrat.

Aus dieser Geistesstimmung weiter Kreise heraus, zu denen gerade die Edelsten und Besten der Zeit gehörten, ist damals auf deutschem Boden der Weltschmerz geboren worden, die Melancholie, jene, wie Berger so schön sagt, „von unendlichen aufwärtsgehenden Ahnungen emporgetragene und der Schranken ihres Vermögens zugleich verzweifelt innewerdende Wonne des Leidens",[1] wie sie in der Faustsage ihren unsterblichen Ausdruck gewonnen hat. Dürers Melancholie ist der Ausdruck desselben Gedankens durch den Grabstichel des Künstlers. Alle Erkentnis, alle menschlichen Künste und Wissenschaften die so herrlich sich entwickelt haben, reichen nicht aus um der Seele den Frieden zu geben, im Gegenteil sie machen sie nur trauriger, denn sie führen nicht zu Gott sondern endigen im Dunkel. Je mehr wir uns ihnen hingeben, desto gewisser stossen sie immer auf's Neue die Seele hinein in den martervollen Zwiespalt. „Es ist uns von Natur eingegossen", sagt Dürer selbst an einer Stelle seiner theoretischen Schriften,

---

[1] Kulturaufgaben der Reformation. S. 84.

„dass wir gern viel wüssten, dadurch zu bekennen eine rechte Wahrheit aller Dinge. Aber unser blöd Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen".

Es war eben dem Menschen dieser Zeit unmöglich gemacht, der fröhlichen Hoffnung zu leben, dass er Gott auch auf diesen neuen Wegen der Erkenntnis finden könne. Vielmehr drohte bei der Beschäftigung mit ihnen immer die grosse Gefahr, dass man vom wahren Ziele nur weiter abkomme, dass der innere Frieden, die Gemeinschaft mit Gott, die Demut dabei verloren gehe. Nur zu leicht verführte ja das weltliche Forschen die Seele zum Hochmut. Wie das der „Spiegel der Tugend", im 15. Jahrhundert so schön sagt:

erkennestu dich, des geloube mier,
sô bistû wîser den ob dû alle tier
erkentes, crût, vogel unde steine,
dar zuo daz gestirne allgemeine . . . . . .
vermit hôchvart unde nît
hazze ruom zuo aller zît.[1]

Schon im 14. Jahrhundert finden wir bei dem mystischen Dichter der „Tochter Sion", dem „Mönche von Heilsbronn" in den Gesprächen der Seele mit den christlichen Tugenden die Belehrung, dass die wahre „Sapientia" nur die Gottesminne sei.

Gip urlaub allem daz der ist,
Verlaugen daz du selber pist,
Fleuge uber dich selben hôch empor![2]

Noch enger mit unserem speziellen Thema berührt sich das Gedicht des kaiserlichen Rates Heinrich von Mügeln, der am Hofe Karls IV. zu Prag sich aufhielt. Drei Mal hat er die freien Künste, — zum Teil mit Einschluss einiger mechanischen —, zum Gegenstande seiner Dichtung gemacht, zuerst in den „septem artes", dann in dem Liede „von allen frîen kunsten" und am ausführlichsten in „der meide kranz".[3] Hier treten nach einander die Philosophie, die sieben freien Künste, die Physik, Al-

[1] Hrsgb. von Haupt, Altdeutsche Blätter I, 88 fg. Vers 309 fg.
[2] Der Mönch von Heilsbronn, hrsgb. von Th. Merzdorf, Berlin 1870, S. 138. Vgl. auch Preger, Gesch. d. deutschen Mystik II, 40 fg.
[3] Vgl. Schröer, Wiener Sitzungsberichte 55. Bd. (1867). S. 474 fg.

chymie, Metaphysik, zuletzt die Theologie auf, um von Kaiser Karl IV. Urteil und Rang zu erhalten. So sehr sich auch eine jede der „meiden“ rühmt, die Theologie erhält doch den höchsten Rang.

Oder nehmen wir einen der interessantesten Menschen des 15. Jahrhunderts, Savanarola. Er spricht die merkwürdigen Worte aus: „Die Metaphysik ist die Königin aller Wissenschaften. Aber das ist nur gesprochen „secundum naturalia“ — (sehr charakteristisch für das Jahrhundert der Naturerkenntnis!) — weil, christlich gesprochen, die wahre und einzige Wissenschaft die Theologie ist. Alle anderen betrachten besondere Dinge unter besonderen Gesichtspunkten: sie allein betrachtet alles unter einem allgemeinen Gesichtspunkte. Deshalb genügt ihr nicht das natürliche Licht und sie bedarf des göttlichen. Darum müssen vor dieser einen Wissenschaft alle anderen sich verdunkeln und ihr den Platz einräumen“.[1] (So verdunkelt sich auch auf Dürers Melancholie die ganze Scene, während das Gemach des Heiligen von Sonnenlicht durchflutet wird und das „göttliche Licht“, der Heiligenschein, sein Haupt umglänzt und ihm zu seiner Arbeit leuchtet.)

Eine in mancher Beziehung an Savanarola erinnernde, wenn auch im Kern ganz anders geartete Persönlichkeit, Erasmus von Rotterdam, drückt in seinem „Handbüchlein des christlichen Ritters“, das, wie wir uns erinnern, im Todesjahr des Florentiner Reformators (1498) niedergeschrieben wurde, denselben Gedanken so aus, (Cap. 2.): „Die göttliche Weisheit ist ganz rein, ganz schneeweiss, während es keine Lehre der Menschen gibt, die nicht durch etwas Schwärze des Irrtums befleckt ist.“ Und weiterhin auf S. 25 der deutschen Uebersetzung vom Jahre 1520 heisst es: „Wenn du auch schon unzählige Töchter weltlicher Weisheit daheime ernährst, doch dass die göttliche Weisheit über die andern sei deine einige, deine schöne, deine auserlesene Liebe“. Wenn man in den weltlichen Philosophen

---

[1] «De utilitate et divisione omnium scientiarum», citiert bei Villari, La storia di G. Savanarola, Firenze 1859, I, 96. Abgedruckt bei Schlosser, Jahrb. d. allerh. Kaiserh. XVII, 48 A. 7.

gelesen hat, „soll man schnell zum Himmelsbrot zurückkehren, zur himmlischen Weisheit“.

Dabei steht die Schrift des Erasmus doch wahrlich dem offiziellen Kirchentum unbefangen genug gegenüber. Aber die Anschauung von dem Monopol der einzigen wahren Erkenntnis sass zu tief der ganzen Zeit im Blute. Sehr interessant für die Fassung dieses Gedankens ist ein sonst auch gar nicht pfäffisches Buch, das, 1468 zu Rom erschienen, in wenigen Jahren sich über das ganze Abendland in lateinischer und in den Landessprachen verbreitete und seit Steinhöwels Verdeutschung im Jahre 1475 fortwährend neue deutsche Auflagen erlebte und zu einem solchen Volksbuche in Deutschland wurde, dass auch nach der Reformation Matthias Flacius und andere protestantische Encyclopädisten den Verfasser unter die berühmten Wahrheitszeugen, die „Testes veritatis“ einreihten. Das ist der „Spiegel des menschlichen Lebens“ von Rodriguez Sanches de Arevalo, Bischof von Zamora, ein Buch das in dieser Untersuchung schon oft genannt worden ist.[1] Mit meisterhafter Geschicklichkeit wägt der Verfasser im ersten Teile die Vorteile und Nachteile aller menschlichen Stände nach einander ab, dann die aller menschlichen Künste und Fertigkeiten, die genau nach den alten Parallelreihen der freien und mechanischen Künste vorgeführt werden,[2] um dann zum Schluss zu der Erkenntnis zu kommen: „Liebster Sohn, wenn du das Gehörte überdenkst, dass alle Arten des Lebens, alle weltlichen und menschlichen Thätigkeiten geschildert sind, von denen die Sterblichen je nach ihrer Neigung so eifrig und heftig in Beschlag genommen werden, so glaube ich mich nicht zu täuschen in der Behauptung, dass das menschliche Gemüt in ihnen allen weniger gesättigt wird als

---

[1] Brunet, Manuel du libraire 1863 zählt in den 32 Jahren von 1468—1500 allein über 20 verschiedene Ausgaben in lateinischer, deutscher, französischer, spanischer Sprache. Es sind aber deren noch weit mehr gewesen. Vgl. Hayn (Repertor. bibliographicum), Graesse (Trésor des livres rares VI, 144) und Biographie universelle 43, 249 fg. In der deutschen Forschung scheint Werk und Verfasser merkwürdigerweise noch wenig beachtet worden zu sein. Vgl. unter Steinhöwel in der Allgem. Deutschen Biographie 35, 732 und bei Goedeke, Grundriss.

[2] Vgl. oben S. 51 und 56.

gequält. Denn wenn du es recht bedenkst, so wirst du in ihnen allen mehr Arbeit finden als Ruhe, mehr Kummer als Freude, mehr Trauer als Trost, mehr Schwierigkeiten als Erleichterung, mehr Gefahr als Sicherheit. . . . So blind ist der Menschen Geist, dass er zu diesem allem jagt und eilt, obwohl es voll Elend, Gefahr und Plage ist, als wäre es grösste Tröstung. . . . Wenn du nur einen winzigen Teil der Mühen und Leiden, welche die Menschen auf sich nehmen, um der Welt auf verschiedene Weise zu dienen, für den unsterblichen Gott auf dich nähmest, dann würdest du wahrhaft glücklich sein."

So schliesst der erste Teil, die Schilderung der weltlichen Stände und Wissenschaften (Cap. 41). Und nun wird im zweiten Teile der geistliche Stand mit Begeisterung geschildert, dessen „Vorzüglichkeit, Vollendetheit und inneren Seelenfrieden wir erst ermessen können, nach dem wir vorher das weltliche Leben und Wissen mit seinen Schattenseiten erfahren haben."

In dieser Fassung ist der Gedanke schliesslich noch etwas zu geistlich für einen Dürer. Um zu verstehen, in welcher Weise dieser ihn gewandt wissen wollte, müssen wir uns an die deutsche Mystik wenden, als deren Anhänger wir den Nürnberger Meister ja bereits kennen lernten.

Schon seit zwei Jahrhunderten hatte diese die Anschauung gepredigt, dass weltliches Wissen die Gefahr in sich berge, dass der Mensch darin „gefangen bleibe", während es doch vor allem darauf ankomme, die göttliche Weisheit zu erkennen. Zu deren Erkenntnis sei aber nötig, dass der Mensch „geistlich arm" werde. Tauler schrieb das viel gelesene Buch „von geistlicher Armut", Suso sagt im „Büchlein der Weisheit": „Der kreatürliche Mensch bleibt im Wissen gefangen, in Gott wird er frei". „Da der Mensch ihm selber bleibt, da bleibet ihm auch das Dünken und Wähnen; aber da er ihm selber entgangen ist in das, das da ist, da ist ein Wissen aller Wahrheit". Und in dem mystischen Schriftchen „Theologia deutsch", das Luther in Druck gab, heisst es, ganz wie in dem früher genannten auch der Mystik zuzurechnenden „Spiegel der Tugend", (Cap. 9): „wer sich selber eigentlich wohl erkennet in der Wahrheit, das ist die höchste Kunst, vor Gott besser und löblicher, als wenn du dich nicht erkenntest und erkenntest den Lauf der Himmel und aller Planeten und Sterne und

auch aller Kräuter Kraft und alle Complexion und Neigung aller Menschen und die Natur aller Thiere und hättest auch darin alle die Kuust aller derer, die im Himmel und auf Erden sind". „Die Seligkeit liegt an keiner Kreatur oder an Kreaturen Werk, sondern allein an Gott und an seinen Werken. Darum sollte ich allein auf Gott und sein Werk achten und alle Kreatur mit ihren Werken lassen; auch alle die Werke und Wunder, die Gott je gewirkt hat in oder durch alle Kreaturen, sofern es ausserhalb mir ist und geschieht, so macht es mich nimmer selig."

Dieser in der mystischen Erbauungslitteratur immer wiederkehrende Gedanke ist wohl nirgends besser ausgedrückt als in dem 1407 verfassten, unzählige Male abgeschriebenen und dann gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts oftmals gedruckten deutschen Volksbuche „der Seelentrost",[1] der uns wohl am direktesten hingeleitet zu Dürers Gegenbildern.

Dies Buch beginnt: „Der Seelen Trost liegt an heiliger Lehre und an Betrachtung der heiligen Schrift. . . . Viele Leute sind, die da lesen weltliche Bücher und hören dem nach und verlesen alle ihre Arbeit, denn sie finden dort nicht der Seele Trost . . . Viele Leute sind gewesen, die die Welt umfuhren über Wasser und Land, dass sie Abenteuer erjagen wollten und Wunder beschauen und neue Mähre hören, und verloren alle ihre Arbeit, denn sie fanden dort nicht der Seele Trost." So geht es eine Weile weiter, immer zum Schluss mit der Versicherung, dass der Seele Trost nicht liege an weltlichen Dingen und weltlichem Wissen sondern allein liege an der heiligen Schrift. Unter den praktischen Beispielen aus der Geschichte, die dann angeführt werden, finden wir gleich an dritter Stelle die vom „allerchristlichsten S. Hieronymus", der „gern weltliche Bücher las" und nun in einer Vision vor Gott den Richter geführt an sich die Frage ergehen hört: Was für ein Maun bist du? Ich bin ein Christenmensch! antwortet er „Nein," antwortet ihm der göttliche Richter, „du bist kein Christenmann, du liesest gern weltliche Bücher: wo dein Schatz ist da ist auch dein Herz!" — Er wird nun den Peinigern übergeben, bis er Gott gelobt weltliche Bücher

---

[1] Vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste im 15. Jahrhundert S. 64. Pfeiffer in Frommanns deutsche Mundarten I, 170fg.

nicht mehr zu lesen. Als er nach der Vision wieder zu sich kommt hält er sein Gelübde und widmet nun sein ganzes Leben der Bibel und der Bibelübersetzung.

Dürer war Mystiker. Wie sein christlicher Ritter auf dem Boden der mystischen Frömmigkeit erwachsen war, so haben auch seine beiden herrlichen Blätter des Jahres 1514 ihre Umprägung aus der schematischen Gegenüberstellung der mittelalterlichen Scholastik in den Geist seiner Zeit und ihre wunderbare Verknüpfung durch den Begriff Melancholie erfahren unter dem Einfluss der deutsch-mystischen Gedankenwelt. Vor allem kommt das auch darin zum Ausdruck, dass er nicht den Symbolen der weltlichen Wissenschaften und Künste eine stolz thronende „Theologia" gegenüberstellt, sondern den mit der Bibelübersetzung beschäftigten Klausner Hieronymus. Denn eine andere Arbeit kann es nicht sein, bei der uns der Heilige vorgeführt wird. Auf vielen gleichzeitigen Hieronymus-Darstellungen steht ausdrücklich „Biblia" auf seinem Buche geschrieben und auf Dürers frühester Hieronymus-Darstellung, dem Basler Holzschnitte von 1492, liegen die hebräische und lateinische Bibel vor ihm aufgeschlagen. Ganz klar deutet Dürer damit an, worin er sowohl, wie der „Seelentrost", wie alle die wahrhaft religiösen Kreise seiner Zeit den einzig lebensfähigen Teil der kirchlichen Lehre erblickten: in der Beschäftigung mit der Bibel, die ja nun in immer neuen Ausgaben immer weiteren Kreisen zugänglich wurde[1] und auf deren Grundlage eine neue Weltanschauung und Lebensform aufzubauen die heisse Sehnsucht der Besten im Volke war. Dürers Hieronymus ist wie eine Vorahnung der Thatsache, dass der wenige Jahre nachher erscheinende Befreier der deutschen Volksseele als eine der ersten und wichtigsten Aufgaben seines Lebens die Verdeutschung der ganzen Bibel in Angriff nahm.

Noch aber war dieser Befreier nicht erschienen, als Dürer

---

[1] Dürers Pathe Koburger hat bis zum Jahre 1500 allein 15 verschiedene Bibel-Ausgaben erscheinen lassen, mit den späteren zusammen im ganzen 30, darunter eine ganze Reihe in deutscher Sprache, ungerechnet die zahlreichen Bibelscholien und Commentare. Vgl. Oskar Hase, die Koburger, eine Darstellung des deutschen Buchhandels in der Zeit des Ueberganges von der scholastischen Wissenschaft zur Reformation. Leipzig 1869 S. 36fg.

jenes ergreifende Geständnis der inneren Zerrissenheit der deutschen Volksseele, die Schwermut des weltlichen Wissens im Gegensatz zum Frieden des göttlichen Wissens, schuf. Noch steht der fromme Nürnberger Meister in diesen Jahren unter der „grossen Beschwerung menschlichen Gesetzes, die der römische Stuhl aufgerichtet," — wie er es im Jahre 1521 in seinem Tagebuche der niederländischen Reise so treffend ausdrückt —, noch war Luthers fröhliche Botschaft „von der Freiheit eines Christenmenschen" nicht erklungen. Somit vermag Dürer auch die Last der ererbten Vorstellungen noch nicht abzuschütteln. Gehorsam beugt er sich der für fromm und allein richtig erklärten Ueberlieferung, das gesamte weltliche Wissen durch die Zahl I unterzuordnen unter das geistliche und dort dunkle Schwermut und Verzweiflung, hier sonnigen Frieden als Endergebnis der Beschäftigung zu bekennen.

„Bittersüss" ist ihm dies Geständnis geworden. Es liegt ein tiefer Sinn in dem Kranze, den er seiner so gern zu des Himmels Höhen aufzufliegen verlangenden Frauengestalt auf's Haupt gedrückt hat. Süss war ihm die Beschäftigung mit all dem weltlichen Wissen; denn alles, was die Welt bot, umfasste er mit einem Interesse, einem liebevollen Verständnis vom Grössten bis zum Kleinsten, wie es vor ihm kein deutscher Künstler besessen hat, lebhafter keiner nach ihm. Sein ganzes Leben, seine Kraft und Forscherthätigkeit hatte er in den Dienst der Erfassung der Aussenwelt gestellt, umwälzende Entdeckungen der Astronomie und Erdkunde hatte er mit erlebt, mächtig hatte er selbst die Mathematik fördern helfen. Ein unbezwingbarer Wissensdrang charakterisiert Dürers ganzes Wesen, denn „es ist uns von Natur eingegossen, dass wir gern viel wüssten"! Bitter, doppelt bitter, musste gerade einer solchen Natur das Geständnis fallen, dass dieser Naturtrieb Gefahren berge, dass man Gott auf diesen Wegen nicht finden könne, dass „unser blöd Gemüt zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen kann".

Nur noch drei Jahre nachdem Dürer die Jahreszahl zum Zeichen der Vollendung auf sein „Bittersüss"-Bild gesetzt, da trat der Mann auf, für den die Zeit reif war. Mit gewaltiger Stimme rief er seiner Zeit das erlösende Wort zu, dessen Kraft er in schweren

Kämpfen an sich selbst erfahren, dass Gott überall zu finden sei, im weltlichen Wissen so gut wie in den geistlichen Studien, und dass es keinen besonderen Stand gebe, der vor Gott grössere Heiligkeit habe, noch auch eine einzelne Wissenschaft, die allein den Frieden der Seele verleihe, sondern dass jede ehrliche Thätigkeit und Wissenschaft, jeder ehrliche Beruf und Stand zu Gott führen könne, vor Gott gleich gelte und gleich heilig sei, dass alle Kreatur und Welt dem Menschen zur Forschung offen stehe, weil sie alle schliesslich doch auf Gott zurückführen, in ihm ihr Ziel finden.

Wie tröstlich mag das dem Künstler der Melancholie in's Ohr getönt haben! Begierig hat er die neue alte Botschaft in sich aufgenommen, denn wir finden ihn, wie das gar nicht anders zu erwarten war, sogleich als eines der eifrigsten Mitglieder in der Gemeinde der Anhänger der Reformation.[1] Im Jahre 1520 äussert Dürer in einem Briefe an Spalatin, worin er sich für die Uebersendung einiger Luther'scher Schriften bedankt: „Und hilft mir Gott, dass ich zu Doctor Martinus Luther kumm, so will ich ihn mit Fleiss kunterfetten und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnus des christlichen Manns, der mir aus grossen Aengsten geholfen hat." — Wir verstehen jetzt im Hinblick auf die beiden Gegenbilder des Jahres 1514 vielleicht noch besser und vielseitiger als bisher, welcherlei „Aengste" es waren, die das Herz des in enger Gesetzlichkeit aufgewachsenen Meisters bedrückten. Es ist ein Stück innersten Eigenlebens und doch zugleich ein gewaltiger Ausschnitt aus dem Seelenleben des deutschen Volkes am Vorabend der Reformation, was uns Dürers Melancholie und Hieronymus im Gehäus offenbaren.

---

[1] Vgl. dazu Zucker, Dürers Stellung zur Reformation, Erlangen 1886. K. Lange, War Dürer ein Papist? Grenzboten 1896, 266 fg., neuerdings zusammenfassend in Zucker's Dürer, Halle 1900, das Kapitel: Dürers Stellung zur Reformation.

VIII. KAPITEL.

Der nationale Charakter der drei Dürerstiche.

Die hinter uns liegende Untersuchung hat uns von der irrtümlichen Zusammenfassung der drei Stiche unter einen gemeinsamen Gedanken zur Lösung der Trilogie geführt, von da durch die mystische Litteratur vom christlichen Ritter und durch die scholastische Zweiteilung des menschlichen Wissens hindurch zu der ganz persönlichen Weltanschauung Dürers, die ihrerseits ein Spiegelbild ist der Geistesstimmung des deutschen Volkes am Vorabend der Reformation. Dabei zeigt sich dem rückschauenden Auge das merkwürdige Schauspiel, dass auch die Forschung sich zuweilen in Wellenlinien bewegt. Schon 1884 hat Thausing, ohne das mystische Zeitideal vom christlichen Ritter und die beliebte Gegenüberstellung göttlicher und menschlicher Weisheit zu kennen, das Richtige geahnt, als er über die drei in diesem Buche behandelten Stiche schrieb: „Was, abgesehen von den höchsten künstlerischen Qualitäten, jene Blätter populär macht, ist die tiefe nationale, die noch tiefere allgemein menschliche Empfindung, in der sie empfangen, aus der sie heraus erzeugt sind. Das Entgegenkommen dieses Gefühles bringt sie dem Verständnisse näher, als es eine sachliche Erklärung aller Einzelheiten vermöchte. Sie atmen etwas von dem Gewissenskampfe, den das deutsche Volk eben durchzumachen sich anschickte.“ [1]

Möchte es dem Verfasser gelungen sein, auch durch die „sachliche Erklärung aller Einzelheiten“ sie dem Verständnis näher gebracht zu haben. Es sei ihm gestattet, bei einem hier von Thausing ausgesprochenen Gedanken noch einen Augenblick zu verweilen, bei der „tiefen n a t i o n a l e n Empfindung“, aus der heraus sie erzeugt sind.

Der christliche Ritter war ein Ideal, das durch die verschiedenen Stellen der Schrift der ganzen Christenheit von vornherein gegeben war. Und doch ist es die deutsche Mystik, und — soweit es sich übersehen lässt —, sie allein es gewesen, die dieses Ideal zuerst tiefer

---

[1] Dürer II, 227.

erfasst, und sozusagen in's tägliche Leben eingeführt hat. Nur in Deutschland ist der christliche Ritter zum Zeitideal geworden, in stetig aufsteigender Linie von den Mystikern des 14. Jahrhunderts an bis zum Beginn der Reformation, um dann erst recht zum religiösen Schlagwort im 16. Jahrhundert zu werden. Hat doch der aus der deutschen Mystik hervorgehende Luther das wundervollste Kampflied des christlichen Ritters gedichtet, das sich wie eine poetische Erläuterung zu dem 10 Jahre früher entstandenen Stiche Dürer's liest:

Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr' und Waffen!

namentlich der 3. Vers:

Und wenn die Welt voll Teufel wär'
Und wollt' uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie sauer er sich stellt,
Thut er uns doch nichts;
Das macht, er ist gericht';
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

Es ist der vollendetste Ausdruck des ritterlichen Gottvertrauens, wie es Dürers Stich atmet. Jetzt war der helle kampfesreiche Tag für das geistliche Rittertum angebrochen. Darum erlebt nunmehr auch des Erasmus „Handbüchlein vom christlichen Ritter“ Auflagen über Auflagen, Eobanus Hessus liest 1519 an der Universität Erfurt ein eigenes Colleg über dies „göttliche Buch“ und schreibt 1520 auf Betreiben des Justus Jonas eine Einleitung dazu. Auch andere ältere Fassungen der mystischen Ritterlitteratur erleben neue Ausgaben oder dienen neuen Fassungen zur Grundlage. Georg Amandus verfasst die völlig auf dem Boden der deutschen Mystik stehende Schrift: „Wie ein geistlicher christlicher Ritter und Gottes Held in dieser Welt streiten soll“ (1524).[1] Ulrich von Hutten wird im Dialog „Huttenus illustris“ zum christlichen Ritter geschlagen und die Wahrheit reicht ihm statt der irdischen

---

[1] In Schneeberg erschienen. Vgl. Beitr. f. sächs. Kirchengesch. 1899. S. 221.

Waffen die geistliche Rüstung des Epheserbriefes, auf dass er ein Streiter sei für den Glauben und die deutsche Nation.[1] In der Hutten zugeschriebenen „Oratio Constantii Eubuli“ werden Kaiser und Fürsten als „Christi milites“ aufgerufen für die Reformation. 1535 gibt Rhegius ein „Enchiridion oder Handbüchlein eines christlichen Fürsten“ heraus, 1542 verfasst Johannes Spangenberg einen gereimten Dialog „Vom christlichen Ritter“ mit einer Totentanzepisode und 1545 Caspar Huberinus eine Art Drama „Miles christianus“, worin der Teufel mit 16 Lastern den 16 gottgesandten Tugenden gegenübertritt. Ein wirkliches Drama gleichen Namens liefert 1553 der Altenburger Superintendent Alexius Bresnicer. Luthers Freund Weller entwirft 1563 im Hiob-Commentar eine Art Rangordnung der geistlichen Streitmacht, Bartholomäus Ringwaldt gibt 1585 ein Reimwerk heraus, das an der Schwelle des 18. Jahrhunderts nochmals neu aufgelegt wurde: „Die lauter Wahrheit. Darinnen angezeiget, wie sich ein weltlicher und geistlicher Kriegsmann in seinem Beruf verhalten soll.“ 1570 schreibt Dedekind einen „christlichen Ritter“ wiederum als Drama, Daniel Schaller 1596 eine „geistliche Ritterschaft“ und so geht es fort bis zu den polemischen Tendenzdramen des 17. Jahrhunderts, unter deren Dichtern uns Martin Rinkhart, der Verfasser von „Nun danket alle Gott“ begegnet.

Wie weit die bildende Kunst von diesen Traktaten, Dichtungen, Dramen der Zeiten nach Dürer angeregt worden ist, das zu untersuchen lag ausserhalb des Rahmens dieser Studie. Es sollte durch diesen Ausblick nur gezeigt werden, dass Dürers herrliches Blatt die künstlerische Verkörperung eines Gedankens ist, der, national in seinem Ursprung, auch weiterhin als ein in erster Linie deutsch-religiöses Ideal weiterlebt.

Und ebenso sind die Gegenbilder der Melancholie und des Hieronymus nur zu verstehen aus der geistigen Stimmung innerhalb des national-deutschen Rahmens. Die Scholastik, aus der wir den Gegensatz zwischen göttlicher und menschlicher Weisheit herauswachsen sahen, war international gewesen. In diesem Sinne sind die, drei Jahre vor Dürers Stichen vollendeten, Fresken

---

[1] Erich Schmid, Deutsche Rundschau 1890 S. 189 fg., dem ich hier in der Hauptsache folge.

Raffaels in der Stanza della Segnatura international. Seine „Schule von Athen“ und die „Disputa“ gehen gedanklich nicht über das scholastische Schema hinaus. Dürer giesst denselben Stoff um in die Formen des religiösen deutschen Empfindens, der deutschen Weltanschauung seiner Zeit, für ein Volk, das innerlich die Tradition schon überwunden hatte. So erstehen unter seinen Händen Gebilde von eminent nationalem Gepräge. Ein überraschender Blick eröffnet sich von diesem kleinen Punkte aus auf die geschichtliche Notwendigkeit, warum eben gerade das deutsche Volk der Träger der Reformation geworden ist und nicht das italienische.

Und darum ist auch Dürers Gegenüberstellung der weltlichen und göttlichen Weisheit unter dem Begriffe der Schwermut ohne Nachfolge geblieben, weil durch die deutsche Reformation dieser innere Zwiespalt ausgeglichen, der düstere Schatten von der Beschäftigung mit den weltlichen Wissenschaften und Künsten genommen war. Die Wiederholungen der „Melancholie“ von Beham (1539) und Jost Amman (1579) entbehren der religiösen Zuspitzung und sind ohne Gegenbild gedacht. Einzig von Cranach sind im Jahre 1528 zwei Tafelbilder als Gegenbilder geschaffen worden, und zwar bezeichnender Weise für einen katholischen Kirchenfürsten, den Cardinal Albrecht von Brandenburg, die sich aber auf's Engste an Dürers Melancholie und Hieronymus anlehnen und keinen neuen Gedanken hereinbringen. Es ist der letzte Ausklang des alten Gegensatzes in dem nun mit Riesenschritten protestantisch werdenden Norden. Die scholastische Gegenüberstellung in der Art der Raffaelischen Stanzenbilder ist aber noch heute in der Kunst katholischer Länder lebendig, denn noch immer ist Thomas von Aquino dort die Grundlage aller kirchlichen Forschung und Wissenschaft, wie eine Encyklika des jetzt lebenden Papstes erst neuerdings wieder ausdrücklich betont hat.

Auch der Vergleich ist lehrreich für die Eigenart und für die allgemeinen Entwicklungsbedingungen der deutschen und der italienischen Kunst, dass einem Raffael vergönnt ist, dieses Thema zu behandeln in monumentalen Wandbildern im Palaste des weltbeherrschenden Papsttumes, während der deutsche Meister zwei schlichte Blätter des Grabstichels wählt, die aber als fliegende Blätter einzudringen vermögen in jedes Haus seines geliebten deutschen Volkes. Dort im Vatikan das weltliche Wissen ver-

körpert vom ersten Künstler der Zeit durch eine Fülle wohl disponierter und kunstvoll aufgebauter menschenreicher Gruppen unter einer gemalten Prunkhalle, deren Architektur schier übermächtig den Beschauer ergreift, ergänzt durch die Verherrlichung der Jurisprudenz und Poesie, — auf dem deutschen Kupferstich eine einsame Frau an schlichtem Gemäuer, umgeben von einem Gewirr prosaïscher Geräte, die dasselbe sagen, wie dort die menschenreichen Gruppen, nur alles viel einfacher. Und das göttliche Wissen bei Raffael verherrlicht durch alle bedeutenden Lehrer der Kirche auf Erden und durch die Schaar der himmlischen Weisen, die droben auf der Wolkenbank um die Dreieinigkeit thronen, — bei dem Deutschen durch einen stillen weltabgeschiedenen Gelehrten, der in des Künstlers eigenem traulichen Gemach eifrig an der Bibelübersetzung arbeitet, ein entzückendes Stilllebenbild, wo statt der himmlischen Heerschaaren und Helden uns ein Kürbis an der Decke, Holzpantoffeln unter der Bank, Leuchter und Bürste, Sanduhr und Haushund begrüssen.

Vielleicht ist an Dürers Stichen mit das Bewunderungswürdige die grossartige Vereinfachung des gleichen Stoffes, den die Stanza della Segnatura an vier mächtigen Wänden mit einer Fülle von Gestalten wiedergibt und den die vorausgehende Kunst, — man denke nur an die Fresken in Padua, Florenz und Brandenburg —, noch obendrein durch eine Fülle langatmiger Erläuterungen, Spruchbänder und Beischriften verständlich machen musste. Es ist derselbe grandiose Vereinfachungsprozess, den wir schon an seinem christlichen Ritter bewunderten.

Und so schliessen sich die drei herrlichen Blätter der Jahre 1513 und 1514, Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus, nun doch wieder zu einer Einheit zusammen durch die Macht der geschlossenen Persönlichkeit ihres Meisters. Nicht nur Zeugnisse eines gleichartigen künstlerischen und gedanklichen Werdeganges sind sie, sonderlich innerlich verwandte Geschwister, gestaltet aus der Tiefe der deutschen Volksseele, aus dem gleichen religiösen Verlangen einer weltgeschichtlich grossen Zeit heraus, belebt durch die persönliche Welt- und Lebensanschauung eines ihrer grössten und besten Söhne, — Albrecht Dürers.

NAMENS-, ORT- UND SACHREGISTER.

